SUONI PROGRESSIVI E DINTORNI, CONTAMINAZIONI E ORIZZONTI APERTI

PROG MUSIC

PROG ITALIA

STONEMUSIC.IT

KING CRIMSON
1981 • 2021
40 ANNI DI DISCIPLINE

TARIFFA R.O.C. – POSTE ITALIANE S.P.A. – SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE AUT.MBPA/LO-NO/150/A.P./2016 ART1, COMMA 1 S/NA

FRANK ZAPPA
TENTAZIONI SINFONICHE

TRANSATLANTIC
L'ULTIMO SUPERGRUPPO?

RETURN TO FOREVER
IN MEMORIA DI CHICK COREA

PEKKA POHJOLA
MUSICA INDIMENTICABILE

TONY LEVIN
LIFE ON THE ROAD

VULKAN
TECHNATURA

OSIBISA
DALL'AFRICA A ROGER DEAN

E INOLTRE: LIBRA ◎ PHIL MILLER ◎ GROUNDHOGS ◎ CELESTE ◎ JACQUI MCSHEE ◎ MORREALE ◎ RICHARD BARBIERI ◎ JULIUS PROJECT ◎ ROBERT BERRY ◎ CLAUDIO FABI ◎ RITUAL ◎ GARY HUGHES ◎ SYNDONE

Sprea EDITORI

PROG ROCK ITALIA

Il meglio del Progressive Italiano

GLI ALBUM CHE HANNO FATTO LA STORIA DEL PROGRESSIVE ROCK ITALIANO

AUDIO RIMASTERIZZATO DAI NASTRI ANALOGICI - ARTWORK ORIGINALE CON OBI STRIP
VINILE NERO IN EDIZIONE LIMITATA NUMERATA - VINILE COLORATO E TEST PRESSING IN EDIZIONE SUPER LIMITATA NUMERATA

VOLUME 7
DE DE LIND
Io non so da dove
vengo e non so dove
mai andrò.
Uomo è il nome
che mi han dato.

VOLUME 6
SAINT JUST
Saint Just

VOLUME 5
SENSATIONS' FIX
Finest Finger

VOLUME 4
LATTE E MIELE
Passio Secundum
Mattheum

VOLUME 3
LE ORME
50° ANNIVERSARIO
Collage

VOLUME 2
LOCANDA DELLE FATE
Forse Le Lucciole
Non Si Amano Più

VOLUME 1
IL BALLETTO DI BRONZO
YS

USM
UNIVERSAL STRATEGIC MARKETING

UNIVERSAL
UNIVERSAL MUSIC GROUP

ADV: www.filippovezzali.com

INFO E SHOP ONLINE: **WWW.PROGROCKITALIA.COM**

WELCOME E 35!

F. DESMAELE

Come sempre il momento di scrivere l'editoriale mi fornisce la scansione esatta del tempo, visto che la nostra vita quotidiana è piuttosto rivoluzionata dalla pandemia e dalle regole che ha imposto. La mancanza della fruizione libera della musica, materia prima per la nostra vita, ci fa soffrire molto. Di altre cose legate a queste situazione non ne parliamo, altrimenti ci vorrebbe tutto lo spazio che non abbiamo.

Ci manca tremendamente la dimensione live, la condivisione dei suoni in compagnia, il gusto dell'appuntamento con gli amici per parlare di questa magia senza tempo che è la scoperta di nuovi album o del riassaporarne di antichi e scoprirci cose mai avvertite.

Sperando che tutto ciò riprenda il prima possibile, abbiamo condensato tanta musica in «Prog» Italia 35, numero piuttosto "aperto", che alterna icone assolute (i **King Crimson** per i 40 anni di DISCIPLINE), eroi misconosciuti ma di qualità eccelsa (il polistrumentista finlandese **Pekka Pohjola**), mostri sacri del jazz-rock (i **Return to Forever** di **Chick Corea**, morto mentre stavamo impaginando il pezzo per i 50 anni del gruppo) e realtà nuove o meno conosciute (**Vulkan**, **Ritual**, **Julius Project**)... e poi il resto: **Frank Zappa**, **Tony Levin**, **Phil Miller**, **Osibisa**, **Richard Barbieri**, **Groundhogs**, **Celeste**, **Syndone**, **Jacqui McShee**, **Libra**, **Claudio Fabi**, **Robert Berry**, **Morreale**, **Gary Hughes**, **Transatlantic**...

A maggio uscirà il libro sulla leggendaria **Vertigo Records** di Franco Brizi, collezionista e collaboratore di «Vinile» (Iacobelli editore, formato 24x34 cm). Diversamente da pubblicazioni simili non conterrà solo numeri di catalogo e cose da collezionisti, sarà corredato da recensioni di tutti i dischi dell'etichetta e da una intervista esclusiva a Olav Wyper, il suo fondatore.

Il 26 febbraio è scomparso **Danilo Rustici**, chitarrista degli **Osanna**. Lo ricordo con le parole che **Lino Vairetti**, amico di Danilo per una vita, ha scritto per noi il giorno dopo.

"La sua scomparsa è per me un immenso dolore. Danilo era un fratello e anche di più. Tra noi c'è sempre stato un forte legame affettivo e professionale, che ha creato anche un connubio artistico importante. Gli Osanna sono nati grazie a noi due, che con caparbietà, in controtendenza al periodo in cui i gruppi elaboravano solo cover del rock anglosassone, abbiamo gettato le basi per il nostro percorso originale, componendo brani con tematiche culturali e musicali diversi e originali. Danilo era un genio, ricercatore di sonorità all'avanguardia... il chitarrista più innovativo del panorama musicale, anche se questo non sempre gli è stato riconosciuto. Io lo affermo con tutto il cuore perché lui merita di essere ricordato per il talento manifestato in ogni sua nota e in ogni gesto. Fu lui a costruirmi il primo sintetizzatore, usato nel nostro primo album, L'UOMO. *Osannaples*, il documentario sugli Osanna di Deborah Farina, uscito contemporaneamente alla sua morte, gli rende onore e svela un artista lontano dalle scene, molto più umano e fragile. Danilo è volato via raggiungendo altri grandi musicisti... magari un giorno faremo un nuovo gruppo in un mondo diverso dove il termine Osanna sarà ancora più appropriato".

Danilo Rustici durante il "1° Festival Rock d'Avanguardia" di Nettuno, provincia di Roma (11/13 agosto 1973). La foto, apparsa su tanti media nei giorni dopo la morte di Danilo, è di Giovanni Coccia, all'epoca fotografo di «Muzak», che i nostri lettori conoscono bene.

«Prog» Italia 35 è dedicato alla memoria di **Chick Corea** e **Danilo Rustici**...

Come sempre la musica degli artisti in questo numero è presente sul nostro canale di Spotify.
Buon ascolto

Buon ascolto
Guido Bellachioma
bellak@alice.it

STONEMUSIC.IT

TROVI I SUONI DI PROG ANCHE SUL WEB

OGNI GIORNO SU **STONEMUSIC** TANTI CONTENUTI **ESCLUSIVI** E UNA COMMUNITY DI **1 MILIONE** DI APPASSIONATI DI ROCK COME TE! **TI ASPETTIAMO!**

WWW.STONEMUSIC.IT

SOCIAL

STONEMUSIC.IT

STREAMING & SHARING

STONEMUSIC.IT

ALBUM NEWS

COPERTINA DI **LORENZA "PIGLIAMOSCHE" RICCI**
(WWW.INSTAGRAM.COM/_PIGLIAMOSCHE_)

EZRA WINSTON

Tertium non datur
agosto 2021

A distanza di 31 anni dal precedente ANCIENT AFTERNOONS arriva un terzo album dei romani Ezra Winston, per ora solo in vinile su Progressivamente Records.

SOMMARIO

#35 · PROG ITALIA 2021

6 COVER STORY: KING CRIMSON 1981-2021
40 anni di DISCIPLINE

22 RETURN TO FOREVER
In memoria di Chick Corea

30 TONY LEVIN
A Life on the Road

32 PEKKA POHJOLA
Musica indimenticabile

40 FRANK ZAPPA
Tentazioni sinfoniche

48 RITUAL
Antipasto THE STORY OF MR. BOGD

52 OSIBISA
Africa, Caraibi e Roger Dean

58 PHIL MILLER
Una lunga storia – 1

66 RICHARD BARBIERI
Incantesimi musicali

70 GROUNDHOGS
Da John Lee Hooker al Mellotron

74 GARY HUGHES
Sospeso tra AOR, prog e musica classica

76 TRANSATLANTIC
L'ultimo supergruppo?

82 SYNDONE
Sesto album

85 CELESTE
Il Principe

88 JACQUI MCSHEE
Sulle ali di una voce straordinaria

94 MORREALE
Appunti di viaggio

96 LIBRA
Sotto il segno della bilancia

100 ROBERT BERRY
Il numero perfetto?

103 CLAUDIO FABI
Una vita nella musica – 1

108 VULKAN
Il richiamo della natura

110 JULIUS PROJECT
CUT THE TONGUE

Prova la tua rivista anche in digitale

ABBONATI ALLA VERSIONE DIGITALE
SOLO PER PC E MAC
A SOLI 14,90 €
DURATA ABBONAMENTO 1 ANNO
www.sprea.it/digital

IL N° 36 SARÀ IN EDICOLA DAL 20 MAGGIO 2021

LogoS

Sadako e le mille gru di carta

Sadako era una bambina Giapponese che, leggenda vuole, contrasse la leucemia a seguito delle radiazioni assorbite dopo l'esplosione atomica di Hiroshima.

Gravemente malata, iniziò a piegare mille gru di carta con la tecnica degli origami nella speranza di vedere esaudito un singolo desiderio.

LogoS è una band di progressive italiano.

UNA DISTRIBUZIONE ESCLUSIVA PICK UP RECORDS

www.pickuprecords.it

Via Jacopo da Ponte, 52,
36061 Bassano del Grappa VI

"Sadako E Le Mille Gru Di Carta è un disco, in una parola, splendido." - ZZ / Heavymetalwebzine.it

"Prog does not get much better than this!" - Tszirmay / ProgArchives.com

"Keyboard driven epics that bands like PFM today seem to have become unable to write" - Octopus-4 / ProgArchives.com

"Sadako prend déjà un net avantage pour le titre d'album de l'année" - Louis de Ny / Le petit monde du Rock Progressif Italien

Prodotto da Andromeda Relix
www.andromedarelix.com

Sadako e le mille gru di carta

Pubblicato il 6/8/2021

Disponibile in LP Standard BLUE DIAMOND (2LP), CD e digitale

L'enigma della vita

Pubblicato il 25/4/2014

Disponibile in LP Standard Black (2LP+Mp3), CD Deluxe edition (1 CD studio + 1 Bonus CD LIVE) e digitale

KING CRIMSON

DISCIPLINE

1981-2021 40 ANNI

TONY LEVIN
(dal libro *Images From a Life on the Road*).

ALL'INIZIO DEGLI ANNI 80, **ROBERT FRIPP** DECIDE A SORPRESA DI RIFORMARE I **KING CRIMSON**. MA LA NUOVA INCARNAZIONE DEL RE CREMISI SI MANIFESTA IN UNA FORMA E CON UN APPROCCIO ARTISTICO MOLTO DIVERSO RISPETTO AL PASSATO E SOPRATTUTTO COMPLETAMENTE PRIVO DI OGNI TENTAZIONE REVIVALISTICA…

✪ Testo: **Paolo Carnelli**

Se vi è mai capitato di interpellare, per puro diletto o per necessità, un astrologo, un cartomante o un'altra figura dedita all'arte della divinazione, alla domanda su come riesca a prevedere il futuro, vi sarete probabilmente sentiti rispondere che in realtà il nostro futuro è già scritto. Quello che sicuramente non vi avrà rivelato, è che a volte per conoscere il futuro basta leggere quello che c'è scritto alla fine dei solchi di un disco. I curiosi che nel febbraio del 1981 ebbero l'illuminazione di andare a esplorare il *run-out-groove* dell'omonimo album della **League of Gentlemen** – la nuova band assemblata dall'ex chitarrista dei King Crimson, Robert Fripp – si trovarono infatti di fronte a un messaggio inequivocabile: «THE NEXT STEP IS DISCIPLINE». A dire il vero, un'altra indicazione mol-

«DISCIPLINE è un misto di minimalismo, village music e musica elettronica impacchettati insieme» (Bill Bruford)

1/ INTUIZIONI POST-PUNK

to chiara era emersa già un paio d'anni prima: sempre nello spazio tra i solchi e l'etichetta del primo disco solista di Fripp, EXPOSURE (1979), era presente la dicitura «1981 IS THE YEAR OF THE FRIPP».
Il perché il 1981 rappresentasse un anno così importante per l'artista inglese è presto detto: dal momento del concepimento di EXPOSURE, nel 1978, Fripp aveva già elaborato un dettagliato piano d'azione. Nel manifesto di intenti denominato «The Drive to 1981», il chitarrista annunciava infatti l'inizio di un percorso triennale, che dopo il *rendez-vous* rock di EXPOSURE lo avrebbe portato a esplorare altre forme di espressione musicale (Frippertronics e Discotronics), per poi riposizionarsi definitivamente sul mercato discografico con un nuovo progetto; questo progetto sarebbe andato avanti per altri tre anni, quindi fino al 1984. Quello che nessuno poteva immaginare, forse nemmeno Fripp, è che questo nuovo progetto si sarebbe chiamato King Crimson. E che il 22 settembre del 1981 la rinata band avrebbe pubblicato un nuovo album intitolato DISCIPLINE.

La line-up di DISCIPLINE. Da sinistra a destra: Tony Levin, Bill Bruford, Adrian Belew e Robert Fripp.

Andare a unire tutti i puntini che separano EXPOSURE da DISCIPLINE non è solo un esercizio di solerzia e pignoleria giornalistica: significa piuttosto entrare nel cuore del percorso artistico e personale di Robert Fripp tra il 1978 e il 1981. Si prenda ad esempio la già citata esperienza con la League of Gentlemen. Il quartetto si radunò per la prima volta nel marzo del 1980 in un vecchio cottage nel sud dell'Inghilterra. La line-up del gruppo era costituita, oltre che da Fripp, dalla sezione ritmica della punk rock band Baby and the Black Spots (**Sara Lee** al basso e **Johnny Toobad** alla batteria) e dall'ex XTC **Barry Andrews** alle tastiere. Sulla carta il gap tecnico tra il chitarrista e gli altri musicisti coinvolti era castrante, eppure come ricorda Andrews, Fripp era fermamente determinato "a rivoluzionare il mondo del rock'n'roll con questa formazione", tanto da trascinarla in tour in Europa, Stati Uniti e Canada per sette mesi e 77 concerti. Riascoltando con attenzione l'unico omonimo album del gruppo, pubblicato postumo all'inizio del 1981, non è difficile individuare tutta una serie di ele-

menti che sarebbero poi andati a comporre il sound dei nuovi King Crimson. "Brani brevi e in quattro quarti come *Inductive Resonance*, *Dislocated*, *Thrang Thrang Gozinbulx, Trap* e *Ooh! Mister Fripp* possono essere a tutti gli effetti considerati post punk", sottolinea l'esperto di "cose crimsoniane" **Sid Smith**. "Eppure proprio all'interno di questo contesto un po' semplicistico, ecco che troviamo i tipici riff di chitarra frippiani, che vanno a generare una sorta di serrato avant-pop contaminato con la musica dance e il gusto della dissonanza". In effetti tra i solchi di TLOG e del live THRANG THRANG GOZINBULX (pubblicato solo nel 1996) possiamo ritrovare alcuni spunti che sarebbero stati poi sviluppati e ricontestualizzati durante le session di DISCIPLINE: *Trap* ha in pancia sentori della title-track, *Ooh! Mr. Fripp* è un'anticipazione di *Frame By Frame*, mentre *Heptaparaparshinokh* si riallaccia addirittura alle figurazioni chitarristiche di *I Zimbra* dei **Talking Heads**, da FEAR OF MUSIC (1978), in cui Fripp era presente come ospite.

DAI FRIPPERTRONICS AI DISCOTRONICS

Facciamo un piccolo passo indietro. Nel gennaio del 1980 Fripp pubblica l'Lp GOD SAVE THE QUEEN/UNDER HEAVY MANNERS: praticamente due album in uno, o meglio un album in cui le due facciate sono l'una l'estensione dell'altra, tanto da essere identificate rispettivamente come "Side A" e "Side One". La Side A ospita tre tracce realizzate in solitaria interamente con il sistema denominato "Frippertronics", ovvero, come spiega **Alessandro Staiti** nel suo libro *Robert Fripp & King Crimson* (1982), "un apparato tecnico costituito da due registratori Revox A77 a bobina collegati in serie, ai quali viene connessa la chitarra e il famoso Fripp pedal board". Il risultato è una suggestiva stratificazione di note di chitarra lunghe e distorte che si rincorrono, si sovrappongono tra loro e vanno a sfumare in un'interazione ciclica, la cui durata complessiva è determinata dall'esecutore. La Side One vede invece i Frippertronics inseriti in un contesto dove sono presenti anche altri strumenti: in questo caso non parliamo quindi di Frippertronics "puri" ma "applicati". Le due tracce, *Under Heavy Manners* e *The Zero Of The Signified*, sperimentano la fusione tra i loop chitarristici e un'intelaiatura di stampo "disco rock" costituita da basso, batteria e chitarra elettrica. Per finalizzare questa esplorazione musicale, definita dallo stesso Fripp come "Discotronics", l'ex King Crimson si fa aiutare da **Busta Jones** al basso (poi nella tour band dei Talking Heads di REMAIN IN LIGHT), **Paul Duskin** alla batteria e da **David Byrne** (sotto lo pseudonimo di Absalm el Habib) alla voce. Anche in

questo caso le anticipazioni non mancano: il testo di *Under Heavy Manners* abbraccia una soluzione simile a quella che ritroveremo una ventina di mesi più tardi in *Elephant Talk*, proponendo una sequenza di singole parole scandite da Byrne in un crescendo di surreale alterazione. *The Zero Of The Signified* invece è guidato da un serrato riff di chitarra eseguito senza interruzione da Fripp per l'intera durata del brano (dodici minuti!) che ritroveremo all'interno di *Frame By Frame*.

UN SALTO NEL VUOTO?

Alla fine dell'ultimo tour britannico, nel novembre del 1980, Robert Fripp scioglie la **League of Gentlemen** e si prepara a fare la prossima mossa: "La League of Gentlemen è stata una sorta di esperimento", dichiarerà il chitarrista al «Melody Maker» nel marzo del 1981. "Volevo capire se era possibile portare avanti un gruppo senza finanziamenti, puntando più sulla passione che sulla tecnica esecutiva". Il viaggio verso il 1981 è ormai arrivato al suo tratto finale e il chitarrista vede chiaramente davanti a sé l'obiettivo da raggiungere. Se le performance in solitaria per un numero limitato di spettatori con i Frippertronics gli avevano permesso di essere indipendente, di dare visibilità alla sua ricerca musicale e di riavvicinarsi al pubblico, l'attività con la League non aveva ottenuto i riscontri auspicati né in termini di successo né di critica. Anzi, qualcuno iniziava ad affermare che con la sua nuova band (la prima messa in piedi dallo scioglimento dei King Crimson nel 1974) Fripp non stesse andando proprio da nessuna parte.
Se è innegabile che negli anni Settanta la sfiducia e il rifiuto dell'intero "sistema" discografico fossero stati alla base dell'esilio frippiano, adesso era arrivato il momento di tornare a confrontarsi con quel sistema: era l'unico modo per poter avere accesso a un budget che consentisse di coinvolgere musicisti migliori e promuovere adeguatamente la propria proposta artistica. In poche parole, era arrivato il momento di correre il rischio: "È come camminare su una fune: a un certo punto bisogna saltare. Se cadi, puoi farti veramente male, fisicamente e moralmente. Ma se non cadi, potresti anche riuscire a volare via" (Robert Fripp).

VERSO I NUOVI KING CRIMSON

Dal primo istante in cui Fripp aveva deciso di tornare in pista, la E.G. Records aveva iniziato a recapitare al musicista proposte finalizzate a collaborazioni di alto livello. Già nel 1977 **David Enthoven**, fondatore dell'etichetta, cercò di convincerlo a rimettere in piedi la lineup con cui i King Crimson avevano registrato RED. Purtroppo Fripp e **John Wetton** avevano idee differenti sulla direzione musicale da intraprendere, così il tutto si risolse in un nulla di fatto. Pochi mesi dopo, il chitarrista preferì declinare l'offerta di entrare nei **Genesis** al posto di **Steve Hackett**. Stavolta, dopo aver archiviato l'esperimento della League of Gentlemen, fu proprio Fripp a chiedere a **Sam Alder** e **Mark Fenwick**, che nel frattempo avevano preso il controllo della E.G., di supportarlo nella creazione di una nuova band.
Per quanto riguardava i tamburi, Robert aveva le idee chiarissime: reputava **Bill Bruford** il miglior batterista con cui avesse mai suonato e quindi diede mandato ad Alder di contattarlo. Dopo aver pubblicato tre album con la sua band jazz rock, Bruford stava vivendo un periodo interlocutorio, dato che la E.G., con la quale anche lui era sotto contratto, non era intenzionata a continuare a finanziare l'attività del gruppo. L'offerta di collaborare nuovamente con Fripp arrivò quindi nel momento giusto. Il batterista provò a caldeggiare il coinvolgimento nel progetto dell'amico **Jeff Berlin** come bassista, ma non era il profilo che Fripp stava cercando. I due partirono insieme per New York e iniziarono a dedicarsi a una serie di audizioni, anche se in realtà il chitarrista aveva già in mente un nome ben preciso: quello di **Tony Levin**, fenomenale bassista nato a Boston il 6 giugno del 1946 (quindi solo pochi giorni dopo lo stesso Fripp). I due si erano già incontrati nel corso delle registrazioni del primo album di **Peter Gabriel**, nell'autunno del 1976, e avevano condiviso anche il successivo tour. Qualche mese dopo, Levin aveva suonato su EXPOSURE di Fripp. Paradossalmente, Fripp non pensò di contattarlo subito perché immaginava fosse troppo occupato con il suo lavoro da turnista. In realtà, come spiega lo stesso bassista nel booklet della 40th Anniversary Edition di DISCIPLINE, "la mia priorità era quella di collaborare con Peter Gabriel e con Robert Fripp. È stato il desiderio di suonare con Robert a spingermi ad accettare di far parte del gruppo che poi si sarebbe chiamato King Crimson". "Tony era la nostra prima scelta", ricorda Bruford nella sua autobiografia. "Ma in attesa di capire se fosse disponibile, decidemmo ugualmente di effettuare delle audizioni. Dopo aver ascoltato tre candidati, Robert disse che aveva un appuntamento e mi lasciò da solo. Mi feci coraggio e andai avanti per un altro paio d'ore, fino a quando Robert tornò insieme a Tony. Fu sufficiente suonare la prima parte di *Red*: mandammo a casa gli altri pretendenti che ancora erano in attesa di effettuare l'audizione e ci preparammo a iniziare l'avventura dei nuovi King Crimson".
Arruolato anche Levin, rimaneva da riempire un'ultima casella. In pochi avrebbero potuto prevedere la scelta che Fripp si apprestava a compiere: per la prima volta nella sua carriera, aveva infatti deciso di coinvolgere in un suo progetto un altro chitarrista.

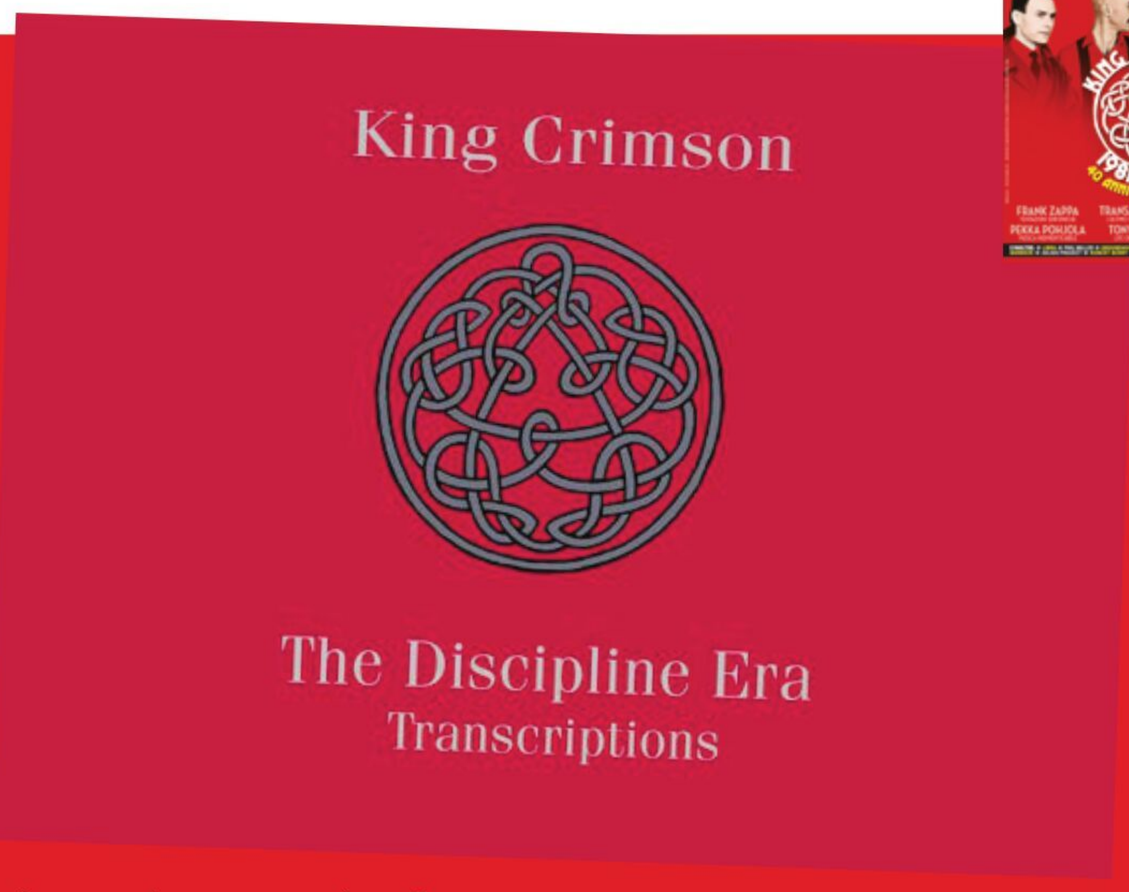
IL PONTE E IL CASTELLO

Robert Stephen Belew (Covington, 23/12/1949) era reduce da un triennio a dir poco impegnativo. Nell'autunno del 1977 era infatti passato direttamente dai concerti nei bar di Nashville al ruolo di chitarrista e cantante nella touring band di **Frank Zappa**: tra il settembre del 1977 e il febbraio del 1978, Adrian, come aveva deciso di ribattezzarsi, girò gli Stati Uniti e l'Europa insieme a **Terry Bozzio** (batteria), **Ed Mann** (percussioni), **Tommy Mars** (tastiere), **Patrick O'Hearn** (basso) e **Peter Wolf** (tastiere), ovviamente tutti agli ordini dello Zio Frank. Il materiale tratto da quei concerti fornirà l'intelaiatura per il doppio album di Zappa SHEIK YERBOUTI, pubblicato nel marzo del 1979. Proprio durante la parte europea del tour, Belew venne notato da **David Bowie**, che decise di sottrarlo a Zappa. Così, praticamente senza soluzione di continuità, durante il 1978 Adrian si ritrovò a girare il mondo con Bowie – concerti poi immortalati dal doppio live STAGE – e a regi-

«DISCIPLINE è l'album più riuscito della triade degli anni 80: più che sette tracce differenti sembra di ascoltare una singola composizione divisa in vari movimenti» (Gabriel Riccio)

Come decifrare il codice

Gabriel Riccio e "The Discipline Era Transcriptions"



Chissà quante volte ascoltando DISCIPLINE, BEAT o THREE OF A PERFECT PAIR vi siete chiesti cosa stesse effettivamente accadendo dentro alle vostre orecchie, tra tempi dispari, intrecci indistricabili e suoni bizzarri. Incredibile ma vero, ora è finalmente possibile vedere scorrere davanti ai nostri occhi ogni singola nota suonata (e cantata) da Robert Fripp, Bill Bruford, Tony Levin e Adrian Belew in quei tre dischi seminali. Il merito è di Gabriel Riccio, giovane musicista e compositore di Salisbury, Maryland (USA) ma di stanza a Chicago. Dopo essersi dedicato con successo alla trascrizione dei brani di un altro album dei King Crimson, THRAK, con la supervisione di Trey Gunn (nei KC dal 1994 al 2003), Riccio ha deciso di affrontare quello che è probabilmente il periodo musicalmente più complesso e innovativo della band inglese. Un periodo in cui il gruppo riusciva, come spiega Riccio, "a bilanciare alla perfezione la semplicità con la complessità: quando la ritmica diventava più complessa, l'armonia andava nella direzione opposta. Oppure quando uno dei musicisti della band eseguiva una parte particolarmente intricata, un altro ne controbilanciava la complessità suonando qualcosa di più semplice". Ovviamente nei tre album degli anni 80 le parti suonate da Fripp sono quasi sempre quelle più difficili, ma anche le poliritmie d'insieme presentano problemi non indifferenti: "La cosa più impegnativa è stata proprio riuscire a trascrivere sullo spartito le varie poliritmie, ma anche raffigurare in qualche modo i suoni assurdi che escono fuori dalla chitarra di Adrian e annotare correttamente il lavoro di Bill alle percussioni!". In molte occasioni, trascrivere i brani è stato come risolvere un rompicapo di cui era necessario prima di tutto decifrare il codice: "*Indiscipline, Thela Hun Ginjeet, Discipline, Neal & Jack & Me, Waiting Man* e *Neurotica* adottano più o meno lo stesso 'codice' poliritmico. Tra queste, *Neal & Jack & Me* è stata senza dubbio la più difficile da trascrivere, seguita a ruota da *Discipline*". THE DISCIPLINE ERA TRANSCRIPTIONS ha avuto un grande successo e a quanto pare l'attività di Riccio sul fronte delle trascrizioni dedicate ai King Crimson non si fermerà qui: "Sto lavorando a un nuovo volume che coprirà il periodo 1973/74, quindi gli album LARKS' TONGUES IN ASPIC, STARLESS & BIBLE BLACK e RED, e a uno su THE CONSTRUKCTION OF LIGHT e THE POWER TO BELIEVE".
More info: https://musicscores.bandcamp.com/

strare le parti di chitarra per il tredicesimo album del Duca Bianco, LODGER (1979). Ma non era finita qui. Dalla collaborazione con Bowie e con il produttore **Brian Eno** scaturì quella con i **Talking Heads**, con i quali Belew incise lo straordinario REMAIN IN LIGHT (1980) e partecipò anche al successivo tour.

In tutto questo, senza saperlo, il chitarrista americano era stato messo nel mirino anche da Robert Fripp, che ne aveva apprezzato le capacità tecniche e la grande energia durante il tour con Bowie. Belew e Fripp avevano anche diviso il palco nel 1980, quando Adrian aveva aperto alcuni concerti della League of Gentlemen con la sua nuova band, i **GaGa**. La chiamata arrivò non appena il chitarrista americano mise piede in Inghilterra con i Talking Heads, nel dicembre dello stesso anno. Per Belew la decisione da prendere non era semplice: da un lato c'era la possibilità di collaborare con Fripp e Bruford, da sempre suoi grandi idoli; dall'altro, quella di continuare a lavorare con un gruppo ormai lanciato verso il successo commerciale. Alla fine alcune turbolenze interne ai Talking Heads lo spinsero verso i King Crimson, e così, nel febbraio del 1981, i quattro musicisti (Fripp, Bruford, Levin e Belew) erano pronti a iniziare la loro avventura insieme. "Il ruolo di Adrian nel gruppo", sottolinea Bruford nella sua autobiografia, "non era solo quello di cantante, compositore

Back in business… Robert Fripp nel 1981.

re e chitarrista: era il ponte levatoio che avrebbe permesso agli ignari ascoltatori di accedere al maniero crimsoniano".

TRA MINIMALISMO E VILLAGE MUSIC

Le prove della nuova formazione iniziarono nel febbraio del 1981 a casa di Bill Bruford, a Guilford nel Surrey, a un'ora da Londra, per poi spostarsi più a ovest, nel Dorset, in una vecchia casa di campagna in pietra del tredicesimo secolo, particolarmente fredda e austera. Dopo qualche giorno, i quattro si ricollocarono nuovamente, stavolta nella sala parrocchiale di una piccola chiesa a Holdenhurst, sempre nel Dorset. Come sottolinea **Sid Smith** nel suo *In the Court of King Crimson*, "un posto decisamente molto diverso dai classici studi di New York e Los Angeles. In una sala dotata di un piccolo palcoscenico su cui solitamente andavano in scena commedie amatoriali e si svolgevano tornei di carte o feste per bambini, la nuova band lavorò senza sosta per fissare tutte le idee che emergevano giorno dopo giorno. Ogni pomeriggio, i musicisti si ritrovavano per mettere a punto gli arrangiamenti, provare nuovi suoni e sperimentare con le dinamiche". Dopo le prove, le giornate si concludevano con delle eccitanti partite a Scarabeo davanti al caminetto.

Il percorso si rivelò particolarmente impegnativo per Adrian Belew: oltre alle sedute pomeridiane, la mattina doveva affrontare delle sessioni individuali di quattro ore con Fripp per imparare a suonare le complicate parti di chitarra che il leader aveva elaborato; una volta imparate le parti, i due si dedicavano insieme a svilupparle e a costruire le opportune variazioni. "Era un lavoro massacrante per le dita e per il cervello", ricorda Belew. "Mi ci vollero sei settimane per riuscire a padroneggiare quelle parti".

Quello che Adrian ancora non sapeva, è che quelli che per lui erano solo complessi esercizi, sarebbero in realtà diventati la struttura portante di alcuni dei nuovi brani. Pezzi come *Frame By Frame*, *Discipline* o *Thela Hun Ginjeet* si sarebbero basati proprio su quegli ostinati intrecci tra le due chitarre, sovrapposte secondo metriche differenti (e ovviamente dispari): l'effetto ottenuto rimanderà in ugual misura al minimalismo circolare di **Steve Reich** e al gamelan indonesiano. "Tra di noi si parlava di una sorta di *village music*, dato che nessuno aveva ancora formulato il concetto di *world music*. Al tempo stesso, le nuove composizioni attingevano al minimalismo e alla musica ambient, un'area in cui Robert si era già immerso insieme a Brian Eno all'epoca di NO PUSSYFOOTING (1973) dando vita a un album seminale" (Bill Bruford).

Un ruolo importante nella definizione della sonorità dei nuovi brani venne svolto anche dalla tecnologia. La band infatti si circondò di tutta una serie di apparecchiature all'avanguardia, come la batteria elettronica Simmons, il Chapman Stick e il guitar synth GR-300 della Roland. "Ai Crimson è sempre piaciuto lavorare con qualcosa di nuovo", ricorda Bruford. "DISCIPLINE fu caratterizzato dall'uso massiccio dell'Emmett Chapman Stick – uno strumento a dieci corde che si tiene in posizione verticale e viene suonato percuotendo le corde invece che pizzicandole".

Dopo poche settimane, i quattro musicisti erano pronti per il debutto live, che avvenne nel microscopico Moles Club di Bath il 30 aprile del 1981, con il nome di **Discipline**. In scaletta erano presenti tutti i brani che avrebbero fatto parte del nuovo album, più due vecchi pezzi dei King Crimson: *Red* (mai suonata dal vivo in precedenza) e *Lark's Tongues In Aspic Part II*. Solo al termine di un mini tour europeo di quattordici date, che prevedeva tappe anche in Francia, Olanda e Belgio, la band entrò agli Island Studios di Basing Street per incidere il materiale. Da parte della E.G. ovviamente c'era una certa pressione nei confronti di Fripp per convincerlo a cambiare il nome del gruppo da Discipline a King Crimson. In realtà il chitarrista aveva già preso la sua decisione durante il breve tour primaverile: quella formazione e quella musica erano assolutamente degne di ereditare il glorioso marchio. E così, il 22 settembre del 1981, usciva DISCIPLINE, ottavo album in studio dei King Crimson. «The Drive To 1981» aveva raggiunto la sua destinazione naturale.

DISCIPLINE GLOBAL MOBILE

Un sorridente Bill Bruford durante le prove prima della registrazione di DISCIPLINE.

DISCIPLINE GLOBAL MOBILE

Adrian Belew con i King Crimson nel 1983.

2/ GUIDA ALL'ASCOLTO

A cura di: **Paolo Carnelli**

DISCIPLINE venne registrato in tre settimane agli Island Studios di Londra, tra maggio e giugno del 1981. La band era fresca reduce dal suo primo tour europeo (ancora con il nome di Discipline) e quindi nella condizione ideale per fissare su disco i brani che aveva già ampiamente testato sul palco. Per la prima volta, i King Crimson furono coadiuvati in studio da un produttore esterno, **Rhett Davies**: nato a Londra nel 1949, Davies aveva cominciato a lavorare come tecnico del suono agli Island Studios all'inizio degli anni 70, assistendo John Burns nella produzione di SELLING ENGLAND BY THE POUND (1973) dei **Genesis** e occupandosi in prima persona della registrazione di THE SNOW GOOSE (1975) e MOONMADNESS (1976) dei **Camel**. Il punto di svolta della sua carriera fu l'incontro con Brian Eno, con cui sviluppò un nuovo modo di sfruttare lo studio di registrazione e sperimentò la fusione tra percussioni elettroniche e acustiche. Davies arrivò a produrre i King Crimson dopo aver lavorato, oltre che con Eno, anche con Talking Heads, **Roxy Music**, **Bryan Ferry** e **B-52's**; la scelta della E.G. era quindi da considerarsi ben ponderata. Probabilmente la casa discografica si auspicava che la sua presenza potesse arginare ogni deriva avanguardistica da parte di Robert Fripp & soci, guidandoli verso una proposta più morbida e "commerciale". In realtà, come ha avuto modo di confermare il manager del gruppo, **Paddy Spinks**, Davies evitò di interferire nel processo creativo, "limitandosi a fare in modo che tutto suonasse nel miglior modo possibile".

Inizialmente la tracklist avrebbe dovuto essere la seguente: *Discipline*, *Thela Hun Ginjeet*, *Matte Kudasai*, *Elephant Talk*, *The Sheltering Sky*, *Frame By Frame*, *Indiscipline*. Un inizio più morbido quindi per entrambe le facciate (rispettivamente con la title-track e la lunga e meditativa *The Sheltering Sky*) ma soprattutto tesi e antitesi poste in apertura e chiusura di Lp come due parentesi. La sequenza definitiva, collocando l'ipnotica title-track alla fine, sembra piuttosto voler ribadire e rafforzare il percorso che aveva guidato la realizzazione dell'intero album e che puntava a unire "l'approccio ritmico e musicale delle culture Chopi del Mozambico, di quella giavanese e balinese alle nuove idee della scena artistica newyorchese, proiettandole in un contesto rock" (Bill Bruford).

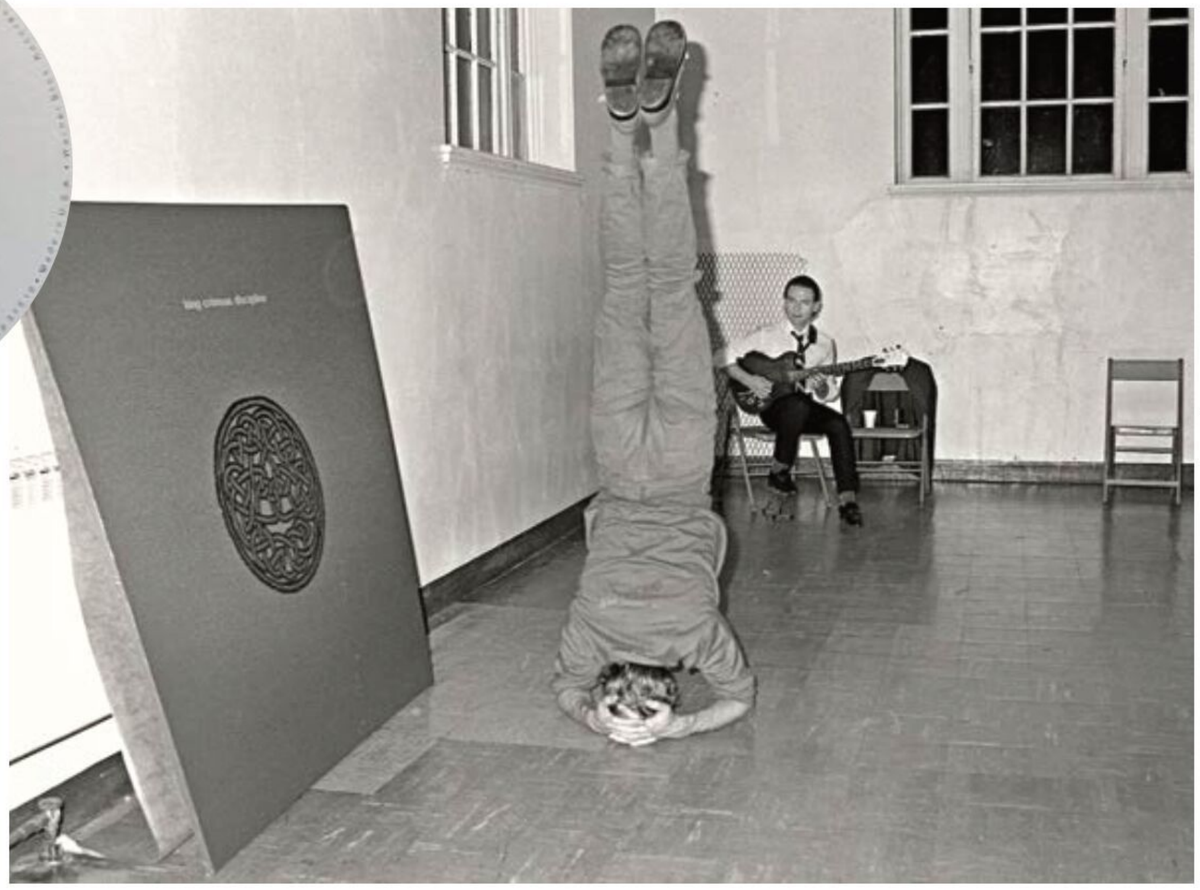
Per la copertina dell'album venne utilizzata una figura grafica intrecciata in stile celtico chiaramente ispirata agli studi dell'artista, ricercatore e insegnante scozzese **George Bain** (1881-1968). Le controversie successive alla sua riproduzione non autorizzata e non accreditata hanno portato, a partire dal 2001, alla sua sostituzione con un'immagine simile realizzata da **Steve Ball**. La stessa immagine è diventata il logo della **Discipline Global Mobile**, la casa discografica indipendente fondata da Robert Fripp e **David Singleton** nel 1992. Sul retro della copertina dell'album sono semplicemente riportati la tracklist, i credits e la frase "la disciplina non è mai uno scopo, ma solo un mezzo per raggiungere uno scopo".

In alto, la copertina di DISCIPLINE con il nuovo logo creato da Steve Ball. Sotto, le label della stampa americana del disco, distribuita dalla Warner Bros. A lato, Bruford e Fripp prima di un concerto a Pittsburgh nel 1981.

LATO A

1. *Elephant Talk* – 4'43"

L'apertura dell'album è affidata allo Stick di Tony Levin, che come una molla si carica lentamente prima di lanciarsi nel pulsante riff che caratterizzerà il brano. L'ingresso degli altri strumenti è dirompente: quando il sipario si apre troviamo ad attenderci le due chitarre (Fripp a destra, Belew a sinistra) e al centro la ritmica tribale di Bill Bruford, che grazie all'utilizzo delle Dragon Drums in sostituzione dei piatti riesce a conferire al tutto un sapore etnico e un'andatura galoppante. Impossibile non lasciarsi coinvolgere. Dopo soli quaranta secondi, ecco che fa la sua comparsa la voce tagliente di Belew: non si tratta di una vera e propria melodia, piuttosto di una declamazione di parole raggruppate in blocchi a seconda della lettera iniziale – A, B, C, D, E – che ricorda un po' quella di David Byrne in *Under Heavy Manners*. Dopo aver rifiutato la lista fornitagli da Fripp, Belew mise mano al suo dizionario tascabile e iniziò a evidenziare in



TONY LEVIN (DAL LIBRO *IMAGES FROM A LIFE ON THE ROAD*).

giallo tutte le parole che avevano a che fare con il linguaggio e con la comunicazione. Si parte da "arguments, agreements, answer, advice" e si finisce proprio con "elephant talk". Sorpresa: l'elefante parla davvero! Nel mezzo di questo baldanzoso trenino ritmico/letterario, trovano infatti spazio tre assoli di chitarra. Il primo, molto breve, è diventato celebre per la capacità da parte di Adrian di emulare con la sei corde il barrito di un elefante: una timbrica ottenuta combinando un pedale Big Muff e un Flanger impostato in modo da spostare automaticamente in su e in giù il pitch della nota suonata. Il secondo, di Robert, è il perfetto contraltare al barrito impazzito che lo precede: Fripp infatti decide di ricreare con la sua chitarra lo squittio di un topolino, dimostrando di possedere, oltre a una tecnica straordinaria, anche un grande senso dell'umorismo. L'ultimo assolo, ancora di Belew, ci riporta al suono distorto, saturo e potente che già avevamo avuto modo di apprezzare con i Talking Heads di REMAIN IN LIGHT. *Elephant Talk* è un inizio spiazzante che tira subito una riga sui King Crimson degli anni 70, mettendo bene in chiaro che non siamo di fronte a una celebrazione dei fasti passati ma piuttosto a un percorso artistico completamente nuovo.

I due acetati "single sided" di DISCIPLINE prodotti dagli Atlantic Studios a New York. Da notare gli errori di ortografia di due dei titoli presenti in scaletta. A lato, il singolo olandese di *Matte Kudasai / Elephant Talk*.

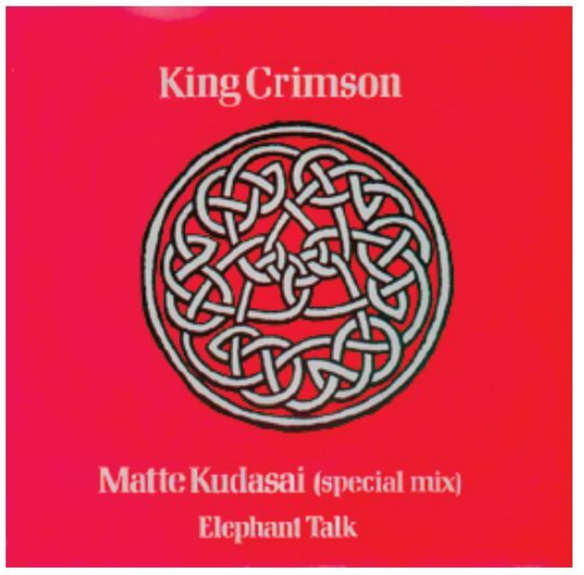
2. *Frame By Frame* – 5'09"

La seconda traccia di DISCIPLINE rappresenta la prima (e probabilmente anche la più riuscita) manifestazione tangibile dell'enorme lavoro svolto dai due chitarristi durante il soggiorno nel Dorset. Nelle strofe le due parti di chitarra infatti si sovrappongono, si intrecciano e si aggrovigliano per poi ritornare in perfetta sincronia tra loro, in una casualità solo apparente. Facendo proprie le tecniche sullo sfasamento temporale elaborate da Steve Reich, Fripp e Belew eseguono la stessa frase in 14/8 per alcune battute, prima che Fripp elimini l'ultima nota della sequenza, iniziando a suonare di fatto su un tempo alternato in 7/8 e 6/8. È in questo modo che viene a crearsi lo scostamento tra le due chitarre che tanto disorientamento e sorpresa provoca all'ascoltatore. Ovviamente in *Frame By Frame* ci sono anche altri elementi da evidenziare: la frase iniziale di chitarra eseguita a velocità supersonica e declinata da Fripp per oltre un minuto, senza interruzione, è una manifestazione di tecnica e disciplina che sconfina nel metafisico. Qualcosa di simile l'avevamo già ascoltato in *The Zero Of The Signified*: non a caso nelle note di copertina il musicista inglese aveva sottolineato come l'intera sequenza di oltre dodici minuti fosse stata incisa in un unico take (il secondo), dopo che il primo tentativo era stato abortito più o meno a metà dell'opera. Anche il testo della canzone fornisce spunti interessanti: stavolta Belew riesce a creare una splendida melodia, a cui affida parole che indagano i peculiari rapporti interpersonali presenti all'interno del gruppo. "Durante le prove io e Tony, i due americani, ci siamo resi subito conto di come durante le pause tra un pezzo e l'altro, Robert e Bill, i due inglesi, si lanciassero immediatamente in esasperanti discussioni su qualsiasi tipo di argomento, dai poliritmi all'importanza delle scuole pubbliche e private in Gran Bretagna. Noi due ci andavamo a fare un caffè, e quando tornavamo dieci minuti dopo, loro stavano ancora discutendo! Così mi sono venute in mente queste parole: *Frame by frame / death by drowning / in your own analysis* (Fotogramma dopo fotogramma / morte per affogamento / nelle tue stesse elucubrazioni). Come dice giustamente l'amico e musicista **Marco Machera**, *Frame By Frame* rappresenta "la sintesi perfetta tra il senso melodico e stralunato di Belew e la disciplina *frippiana*".

> *«Per un po' di tempo, all'inizio degli anni 80, siamo stati la band giusta, nel posto giusto e al momento giusto. Non per avere successo, ovviamente, ma per produrre musica utile e affascinante» (Bill Bruford)*

3. Matte Kudasai – 3'47"

Dopo due pezzi molto ritmati, la terza traccia di DISCIPLINE è una lenta e malinconica ballata, emersa durante una session acustica di Fripp e Belew. In realtà l'intera sequenza di accordi era stata già definita da Fripp con la League of Gentlemen qualche mese prima, prendendo spunto da uno dei brani presenti su EXPOSURE, *North Star*. Oltre a inserire delle deliziose parti di slide guitar, che emulano brillantemente il garrire dei gabbiani, Belew si occupa anche di scrivere il testo e definire la melodia della voce: "Essendo stato da poco in Giappone con i Talking Heads, mi ero procurato un frasario giapponese. Il suono di una frase in particolare aveva colpito la mia attenzione: *Matte Kudasai*. Significava 'per favore aspettami'. Dopo aver girato il mondo per tre anni quasi senza interruzione, non fu difficile trovare le altre parole per ultimare il testo". Nonostante si trattasse di una canzone molto semplice, o forse proprio per questo, *Matte Kudasai* ha provocato momenti di incertezza in sala



di incisione. Dopo aver ultimato le registrazioni e i missaggi di DISCIPLINE, Fripp e Belew decisero di riprendere in mano il brano per aggiungere altre parti di chitarra, compito di cui si occupò il chitarrista inglese. La versione del brano contenente queste nuove parti di chitarra, in cui Fripp si concede anche una citazione di *Peace – A Theme*, da IN THE WAKE OF POSEIDON, verrà inserita nella prima stampa in vinile, mentre dalla ristampa in Cd verrà ripristinata la versione originale, più scarna. Entrambe le versioni sono state incluse nella 30th e 40th Anniversary Edition di DISCIPLINE. Le due chitarre avrebbero potuto rappresentare bene il dialogo tra due persone distanti, di cui si racconta nel testo, ma effettivamente l'intreccio tra la slide di Belew e le linee distorte e sostenute di Fripp rende la canzone un po' troppo satura di suoni. Una curiosità: all'inizio degli anni 90, ci furono dei problemi per includere *Matte Kudasai* in una compilation dei King Crimson in uscita in Corea, a causa del titolo in giapponese. Robert Fripp suggerì di intitolare semplicemente il brano 'Please Wait For Me' e in questo modo fu possibile aggirare l'ostacolo.

In alto, la stampa coreana di DISCIPLINE da cui è stata tolta *Matte Kudasai*. Sotto, la ristampa in Cd tedesca con disco colorato. A lato, il 45 giri di *Thela Hun Ginjeet / Elephant Talk* pubblicato solo in Spagna. In basso: The Road to Japan 1981.

4. Indiscipline – 4'33"

La prima facciata dell'album si chiude con un brano il cui titolo parla da solo: l'indisciplina è un atteggiamento esattamente opposto a quella disciplina che è di fatto la linea guida del disco. Sid Smith spiega come questa traccia sia nata da una accesa discussione tra Robert Fripp e Bill Bruford avvenuta durante le prove: Fripp aveva bisogno della creatività e della versatilità di Bruford, ma al tempo stesso aveva paura che l'autocompiacimento del batterista lo portasse a strafare, mettendo a repentaglio l'equilibrio faticosamente raggiunto tra i vari strumenti. La "disciplina" applicata alla performance richiede infatti che ogni musicista eviti accuratamente di attirare su di sé l'attenzione del pubblico, concentrandosi piuttosto sull'effetto di insieme, anche quando la sua parte potrebbe sembrargli limitante a livello tecnico o monotona da eseguire. Fripp è talmente preoccupato che decide addirittura di vergare un elenco di regole per il batterista, che fortunatamente riesce in qualche modo a metabolizzarle: "Credo che la maggior parte dei batteristi, dopo aver letto quella lista, gli avrebbero dato un pugno sul naso. Ma in realtà dentro di me sentivo che quello che aveva scritto era quasi tutto, se non 'giusto', perlomeno intrigante e utile. Così ho incassato e portato a casa". Da buon leader, Fripp sa però che la totale castrazione degli altrui istinti musicali non è una cosa positiva. Decide dunque di regalare a Bruford uno spazio tutto suo, in cui poter far esplodere il dirompente bagaglio tecnico in maniera tanto sfacciata quanto coinvolgente. *Indiscipline* è soprattutto uno sfogo batteristico senza freni, che rimanda piuttosto ad alcune cose di EXPOSURE come *Disengage* o le pirotecniche *I May Not Have Enough Of Me But I've Had Enough Of You* e *NY3*. Anche il chitarrista si butta nella mischia, lanciandosi in un assolo scomposto e abrasivo, da lui stesso definito "The Craft Of Noise Crimsonique". Resta solo da spendere qualche parola sul testo, apparentemente criptico, declamato da Belew. Le liriche sono basate su una lettera che Adrian aveva ricevuto da sua moglie Margaret, in cui raccontava il rapporto controverso con un'opera d'arte che aveva appena realizzato, prima di sciogliersi nel liberatorio "I Like It" finale. *Indiscipline* diventerà un punto fermo nei concerti del gruppo, che ne dilaterà la sezione introduttiva lasciando ancora più spazio alle acrobazie di Bruford.

TONY LEVIN (DAL LIBRO *IMAGES FROM A LIFE ON THE ROAD*).

LATO B

1. Thela Hun Ginjeet – 6'26"

La seconda facciata di DISCIPLINE parte a razzo con il tribalismo urbano di *Thela Hun Ginjeet*. Il brano, originariamente intitolato 'Heat in the Jungle' e di cui *Thela Hun Ginjeet* è semplicemente l'anagramma, ci catapulta nella "giungla urbana" che popola le strade delle grandi metropoli, tra criminalità, spacciatori, gang e forze dell'ordine poco inclini ad andare per il sottile. Per questo brano, invece di chiedere

TONY LEVIN (DAL LIBRO *IMAGES FROM A LIFE ON THE ROAD*).

ad Adrian Belew di scrivere un testo sull'argomento, Fripp decide di ricorrere al patchwork sonoro già sperimentato con successo in EXPOSURE (*NY3*): così spedisce l'amico fuori dagli Island Studios con un registratore e gli chiede di simulare un'intervista con sottofondo urbano. Il caso vuole che passeggiando per Notting Hill Gate, Adrian si imbatta prima in una gang poco socievole che lo scambia per un poliziotto e poi in una pattuglia di polizia che lo scambia per uno spacciatore. Tornato in fretta e furia in studio, ancora impaurito e tremante, Belew racconta agli altri le sue disavventure, senza sapere che, mentre parla, Fripp ha ordinato al fonico di registrare tutto. Quella che finisce sul disco è quindi è "una genuina porzione dei racconti di un giovane turista americano, rimasto sconvolto e traumatizzato dalla sua passeggiata lungo Notting Hill Gate" (Bill Bruford). Senza dubbio Adrian è riuscito a catturare su nastro un po' di vera 'giungla urbana'.

Nel brano, guidato dalla ritmica interamente sviluppata sul rototom e sulle Dragon Drums – l'utilizzo del *ride* era stato esplicitamente vietato da Fripp – fa la sua comparsa anche il Roland GR-300 guitar synth. Il pezzo si chiude con una melodia di chitarra che sembra rimandare ai vecchi gangster movie e a 007, prima di esaurire la sua corsa tra una scia di feedback.

Sopra, la versione in cassetta di DISCIPLINE pubblicata in Italia. A lato, Bill Bruford nel 1981 con il nuovo set di batteria in cui spiccano le Dragon Drums (sulla sinistra) e il Rototom (sulla destra).
In basso, cover e back di GOD SAVE THE QUEEN / UNDER HEAVY MANNERS di Robert Fripp (1980).

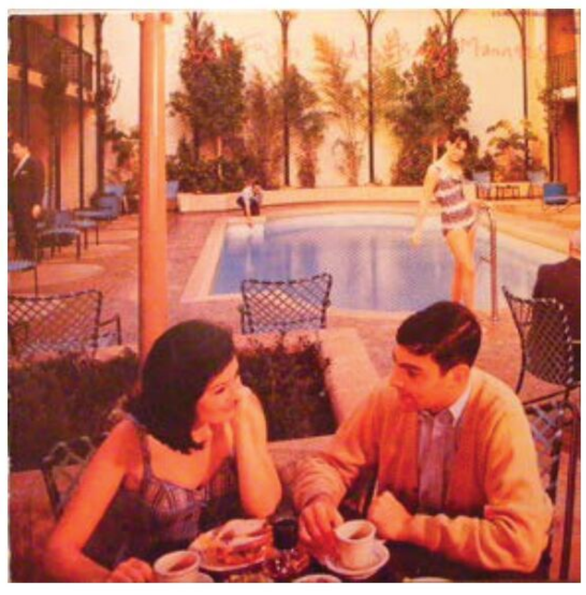
«DISCIPLINE suona come una cosa fresca anche ora. Se mentre ascolto un disco mi viene voglia di imbracciare la chitarra e fare casino, allora vuol dire che ancora funziona» (Robert Fripp)

2. The Sheltering Sky – 8'22"

La traccia più lunga di DISCIPLINE è anche una delle prime emerse dalle sessioni nella casa in pietra nel Dorset: l'improvvisazione strumentale venne fortunatamente registrata e dall'ascolto del nastro il gruppo ebbe la possibilità di ricostruire e perfezionare il tutto. L'atmosfera misteriosa e sospesa è scandita dalle note della Slit Drum africana, una scatola di legno su cui sono state incise otto "lingue" o "denti" che, una volta percossi con le mani o con delle bacchette con feltro, producono suoni differenti. Tecnicamente si tratta di un idiofono. In realtà quella utilizzata da Bruford in *The Sheltering Sky* è una semplice imitazione, un "giocattolo" come lui stesso l'ha definito, acquistato per pochi dollari in un negozio di souvenir di Hollywood. Il brano è chiaramente strutturato in tre parti: la prima e l'ultima, di circa due minuti ciascuna, sono caratterizzati dalla melodia di chitarra dal sapore orientale di Fripp, mentre quella centrale, più lunga, si immerge in una dimensione meditativa e trascendente, ancora con il Roland GR-300 guitar synth in primo piano. Il titolo della canzone è tratto dall'omonimo romanzo dello scrittore americano **Paul Bowies**, pubblicato nel 1949 e ambientato nel deserto nordafricano.

3. Discipline – 5'13"

L'album si chiude con la title-track, originariamente pensata come brano di apertura: da manifesto programmatico a ideale riepilogo di quanto appena ascoltato. Sid Smith racconta di come il riff portante in 17/16 sia in realtà il frutto di una jam tra Bill Bruford e il bassista Jeff Berlin, a cui prese parte anche Robert Fripp. In questo brano completamente strumentale tutto è in movimento, anche se a livello sotterraneo: sulla cassa in quattro e sulla ritmica che si dipana tra Slit Drum, Rototom e Gong Drum,

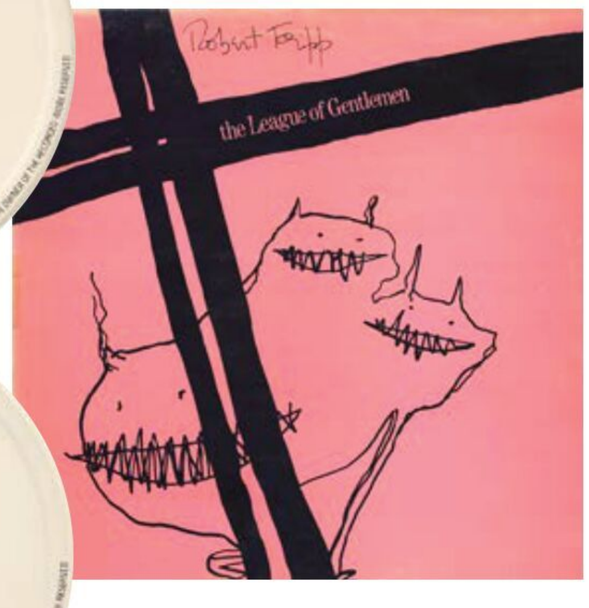


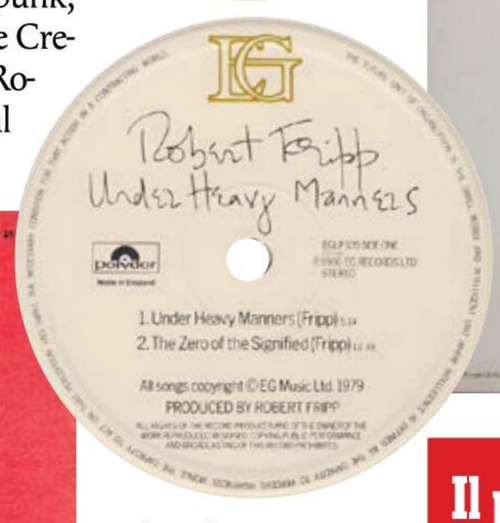
è un continuo lavorio di intrecci circolari e sfasamenti ciclici, ancora secondo la lezione minimalista di Steve Reich, Philip Glass e del Gamelan indonesiano, che finisce per irretire e ipnotizzare l'ascoltatore. "A una fruizione epidermica, sembra quasi che in questi cinque minuti non accada mai niente. In realtà, ascoltando con più attenzione, è possibile notare un sacco di attività, tra note di chitarra ciclicamente in sincrono e fuori sincrono tra loro. L'obiettivo è annullare completamente la percezione del tempo, ma per farlo, paradossalmente, è necessario prestare al tempo la massima attenzione. *Discipline* rappresenta il punto di maggior contatto tra un gruppo rock degli anni 80, il minimalismo e la concezione ritmica non europea" (Bill Bruford).

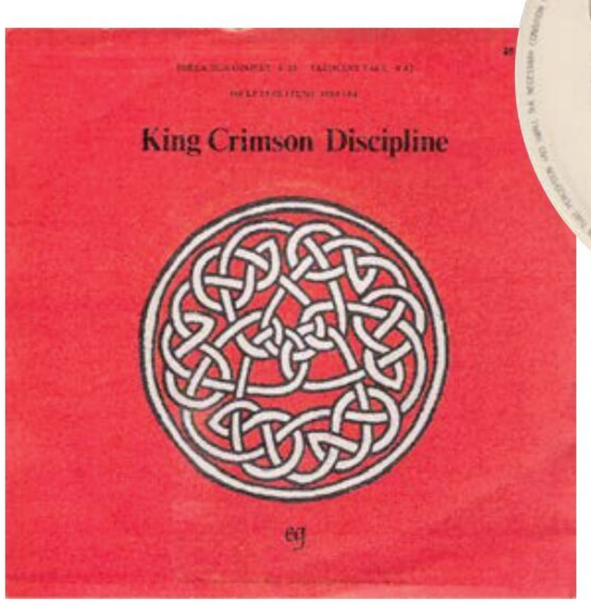
Quando il 22 settembre del 1981 esce DISCIPLINE, la reazione generale, per citare Renzi, è di "shock": nonostante il marchio impresso sulla cover, il contenuto dell'album ha poco in comune con i King Crimson di RED e ancora meno con quelli di IN THE COURT OF THE CRIMSON KING. La scena musicale è cambiata, certo… dopo il prog sono arrivati il punk, il post punk, la new wave… ma quanti fan del Re Cremisi hanno seguito il percorso che Robert Fripp ha intrapreso dal 1974 al 1980? In termini di vendite la risposta è comunque soddisfacente: DISCIPLINE entra nella top 50 sia in Gran Bretagna che negli Stati Uniti, conseguendo ottimi risultati anche in Giappone e Canada. Meno positivi sono i riscontri dal punto di vista della critica, forse infastidita proprio dal ricorso al vecchio marchio: Andy Gill, sul «NME», definirà l'album "piatto e monocorde, come un film che sacrifica la storia e l'interpretazione dei personaggi per dare spazio agli effetti speciali e alle acrobazie". Noi invece la pensiamo come Bill Bruford: "DISCIPLINE ha di fatto sancito l'inizio del post progressive, utilizzando elementi importati dal minimalismo e dalla musica etnica; elementi che per il rock rappresentavano una novità assoluta".

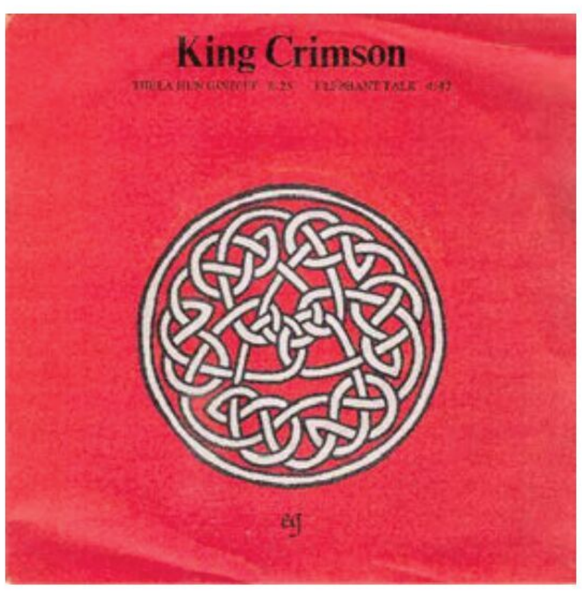
DISCIPLINE
ORIGINAL TRACKLIST

- 1. Discipline
- 2. Thela Hun Ginjeet
- 3. Matte Kudasai
- 4. Elephant Talk
- 5. The Sheltering Sky
- 6. Frame By Frame
- 7. Indiscipline









A lato, la copertina e il retro del 45 giri di *Thela Hun Ginjeet / Elephant Talk* pubblicato in Spagna. A destra, THE LEAGUE OF GENTLEMEN (1981), THRANG THRANG GOZINBULX (live 1996), il primo album solista di Adrian Belew, LONE RHINO (1982) e il 12'' promo di *Elephant Talk* (USA 1981).

Il primo disco dei KC non si scorda mai…

a cura di Marco Machera – marcomachera.com

DISCIPLINE è stato il primo album dei King Crimson che ho ascoltato. Ero un grande fan di Tony Levin e Bill Bruford ed ero incuriosito da quella line-up, nonostante tutti mi consigliassero di cominciare con il solito IN THE COURT OF THE CRIMSON KING. Forse avevano ragione, perché al primo ascolto tutto il disco – e *Thela Hun Ginjeet* in particolare – mi provocarono una certa inquietudine: non ero abituato a quelle sonorità e così misi da parte il Cd per un po' di tempo. Poi, dopo vari tentativi, rimasi totalmente ipnotizzato da *Frame By Frame*. Era la fine degli anni 90, non era ancora tempo di mp3 o streaming: portavo il lettore Cd con me ovunque, anche a scuola. Ascoltavo *Frame By Frame* in ogni momento libero e mi chiedevo chi suonasse cosa: ad esempio, l'ostinato pazzesco di Fripp pensavo fosse suonato da Levin sullo stick. *Thela Hun Ginjeet* continuava a sconvolgermi, sembrava una roba aliena, come anche *Indiscipline*, mentre *Matte Kudasai* era un'oasi di melodia in cui mi rifugiavo quando avevo bisogno di una pausa.

DUTCH RALL

3/ UNA QUESTIONE DI DISCIPLINA

DAL DEBUTTO IN INCOGNITO IN UN MINUSCOLO PUB DI BATH, AI CONCERTI IN AMERICA E GIAPPONE: IL 1981 SEGNA IL RITORNO SULLE SCENE DEI **KING CRIMSON** NELLA NUOVA FORMAZIONE COSTITUITA DA ROBERT FRIPP, BILL BRUFORD, ADRIAN BELEW E TONY LEVIN.

✪ Testo: **Paolo Carnelli**

A detta di molti addetti ai lavori, il modo migliore per testare le nuove composizioni prima di procedere con la loro incisione è presentarle al pubblico. Robert Fripp deve averla pensata allo stesso modo, dato che il percorso che portò alla registrazione di DISCIPLINE prevedeva, dopo alcune settimane di prove in varie location del Dorset, un tour europeo di quindici date. Solo dopo aver testato il materiale dal vivo, la band entrerà agli Island Studios di Londra per procedere con l'incisione dei brani.

I concerti del 1981 possono essere quindi raggruppati in due sezioni ben distinte: quella precedente e quella successiva alla pubblicazione del nuovo disco. Dal 5 ottobre infatti i King Crimson saranno di nuovo in tour fino alla fine dell'anno, tra Inghilterra (solo cinque date), Europa (sette date), Canada (sei date), Stati Uniti (ventotto date) e Giappone (otto date). Le registrazioni di molti di questi concerti sono disponibili in download tramite il sito dgmlive.com.

La storia live di quelli che sarebbero diventati i nuovi King Crimson, ma che all'epoca si chiamavano ancora Discipline, ha inizio il 30 aprile del 1981 al Moles Club di Bath, cittadina di me-

L'ispettore Fripp e i soliti sospetti... i King Crimson a New York nel 1981.

TONY LEVIN (DAL LIBRO *IMAGES FROM A LIFE ON THE ROAD*).

Due cuori e due chitarre: Fripp e Belew in attesa di salire sul palco nel 1981.

no di centomila abitanti nel sud ovest dell'Inghilterra: due ore di macchina da Londra e trenta minuti da Bristol. Il Moles di George Street è un minuscolo live club e café, letteralmente un buco: il riferimento alle talpe (moles) appare quindi decisamente appropriato. Capienza stimata: intorno alle cento persone. Fripp aveva già calcato il palco (quasi inesistente) del Moles con la sua League of Gentlemen e anche **Peter Gabriel** aveva scelto il piccolo club per scaldarsi in vista delle sue prime tournée soliste. Fortuna vuole che su YouTube sia presente un breve filmato della tv francese che documenta l'evento: vediamo i musicisti arrivare al locale e scendere dal camion contenente la strumentazione, effettuare il soundcheck e poi concedersi per una breve intervista davanti a una tazza di caffè.

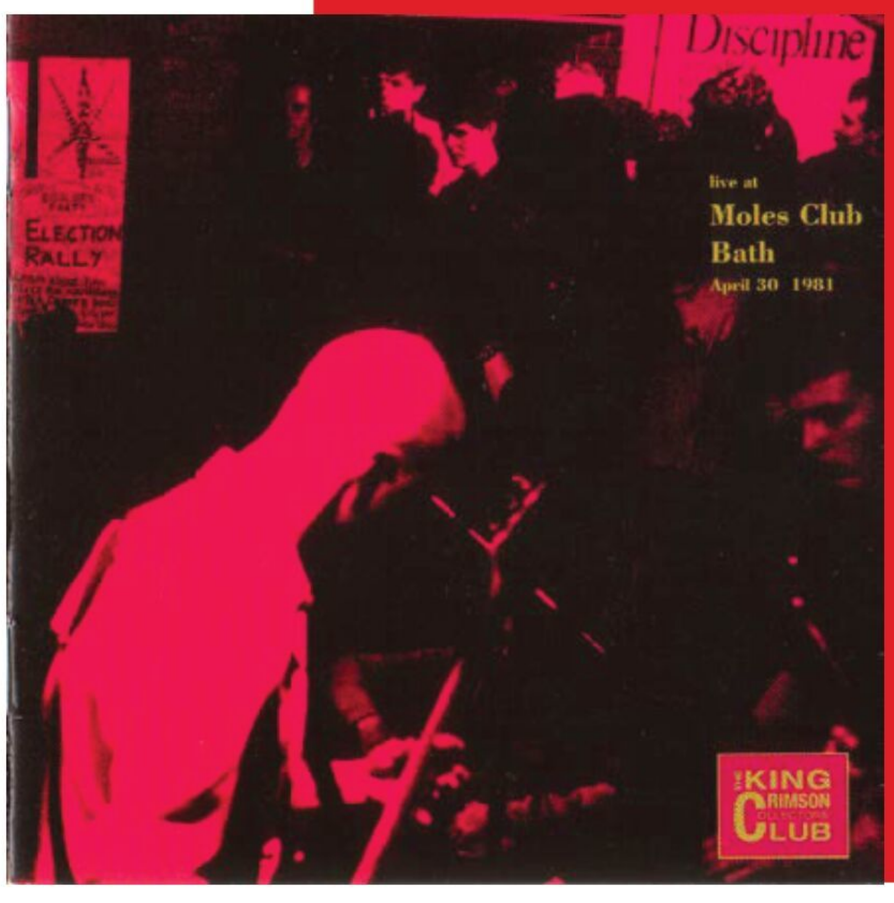
Il concerto è documentato ufficialmente anche da una delle release del KC Collector's Club, la numero undici, quindi non ci rimane altro da fare che indossare le cuffie. La qualità della registrazione è quella che è (per questo qualcuno si è giustamente risentito al momento della sua pubblicazione), però l'energia nell'aria è tangibile. Non a caso nel suo diario personale, Fripp a

Scusi, dov'è il bagno?

Il debutto live dei Discipline raccontato da Tony Levin

Il Moles Club è una specie di buco. Si trova nella parte più alta della via principale di Bath, ma è così nascosto che bisogna perlustrare bene il muro di pietra che la costeggia per trovare gli scalini che conducono verso l'ingresso. Ho alloggiato nell'hotel che si trova sopra il Moles e non a caso era chiamato "Il Buco nel Muro". Si tratta indubbiamente di un posto strano per i concerti, eppure funziona alla grande. Ci ho suonato sia con Peter Gabriel che con i King Crimson, in entrambi i casi si trattava della prima data del tour, quella di riscaldamento per così dire: eravamo sicuri che non ci sarebbero stati giornalisti tra il pubblico, semplicemente perché non ci sarebbero mai entrati! Il problema è che neanche il pubblico ci entrava troppo bene: solo le persone nelle prime file potevano vedere il palco, e i bagni erano posizionati proprio dietro ai musicisti, quindi durante i concerti chi voleva andare al bagno doveva passare attraverso il palco. Con i King Crimson c'era un gran via vai di gente tra me e Bill. Be', nessun posto è perfetto, no? La gente al Moles era sempre molto calorosa. Quando abbiamo suonato lì il 30 aprile del 1981 ci chiamavamo ancora Discipline. Posizionai una macchina fotografica in alto al lato del palco, dietro di noi: in questo modo era possibile vedere sia i musicisti che il pubblico. Riguardando le foto con attenzione, mi sono accorto che in prima fila c'erano nientemeno che Curt Smith e Richard Orzabal, che di lì a poco avrebbero fondato i Tears for Fears.

(dal booklet di KCCC 11 – Live in Moles Club 1981)



proposito di questa data ebbe modo di scrivere: "Questa band sarà colossale. Ho passato gli ultimi quattro anni della mia vita a prepararmi per questo tipo di gruppo". In scaletta troviamo ovviamente tutti i brani che sarebbero andati a far parte di DISCIPLINE, anche se molti dei quali ancora in via di perfezionamento, più due vecchi pezzi dei King Crimson periodo 1973/74: una roboante *Red*, alla sua prima esecuzione live in assoluto, e una tiratissima *Lark's Tongues In Aspic Part II* in chiusura di set; il tutto per poco meno di un'ora di concerto. Sul palco era già realtà il contrasto visivo tra la gioiosità e l'esuberanza di

BILL BRUFORD
DRUM KIT*

- 22" Tama Bass Drum
- 24" Tama Gongdrum
- Tama Bell Brass Snare
- 5 Dragon Drums
- 14" Remo Rototom
- 5 Dave Simmons Electric Drums
- Xylo-Slit Box
- 20" Paiste 2002 Heavy Ride
- 20" Paiste 2020 Chinese

+ molti altri vecchi piatti Zildjian e Paiste

* dal video didattico THE BEAT del 1982

TONY LEVIN (DAL LIBRO *IMAGES FROM A LIFE ON THE ROAD*).

Belew e l'impassibilità di Fripp, seduto in un angolo con lo sguardo fisso e imperturbabile sul suo collega. "Originariamente l'idea era proprio quella", racconta Bruford. "Mettere in scena la buffa dicotomia tra il vecchio leader, che se ne stava appollaiato da una parte come un gufo occhialuto, apparentemente infastidito, e il giovane allievo saltellante nel suo completo rosa. Lo avrebbe lasciato fare, oppure gli avrebbe dato una bella lezione? Solo che quella che poteva sembrare una trovata scenica in realtà non era una messa in scena: era la realtà". Con la seconda parte del tour iniziano ad essere gradualmente inserite in scaletta le composizioni che sarebbero poi confluite su BEAT l'anno seguente. Dalle date di ottobre ecco quindi che fanno la loro comparsa *Neal And Jack And Me*, gli strumentali *Sartori In Tangier* e *Manhattan* (poi ribattezzata *Neurotica)* e, solo in una data, *The Howler.* "Eravamo un gruppo di tendenza. Se eri un musicista e volevi scoprire cosa avresti suonato di lì a breve, andavi a vedere un concerto dei King Crimson. Se volevi capire quali suoni avresti utilizzato, andavi a vedere un concerto dei King Crimson. Se volevi ascoltare dei musicisti suonare cose che a te non era permesso suonare, andavi a vedere un concerto dei King Crimson" (Bill Bruford).

L'energia live dei King Crimson nel 1984.

Ciao Chick...

Chick Corea il 9 febbraio è scomparso per un raro tumore, fulminante nel velocissimo decorso. Al grande artista avevamo già deciso di dedicare questo speciale per festeggiare i 50 anni della nascita dei suoi **Return to Forever**, perno fondamentale del jazz-rock.

Testo: **Luca Benporath**

Il suo ultimo messaggio alla gente e agli amici musicisti: "Voglio ringraziare tutti coloro che, lungo il mio viaggio, hanno contribuito a mantenere vivo il fuoco della musica. Mi auguro che chi possiede l'istinto di comporre, suonare e altro lo esprima… se non per loro stessi almeno per noi. Il mondo ha bisogno di più artisti ed è anche molto divertente. Ai miei fantastici amici musicisti, come una famiglia per me: è stata una benedizione e un onore imparare e suonare con tutti voi. Ho sempre cercato di portare la gioia di creare ovunque potessi… esserci riuscito con gli artisti che ammiro così tanto ha arricchito la mia vita".

Facciamo un salto indietro di un quinquennio rispetto al 1971, anno di fondazione dei Return To Forever, e posizioniamoci subito dopo il 1965. Il jazz tradizionale, ripresosi dai terremoti del *bebop* prima e del *free jazz* poi, riceve una terza scossa tellurica da parte di alcuni musicisti che in quegli anni iniziano a elettrificare i loro strumenti, inserendo elementi rock nelle composizioni. I due nomi di spicco sono quelli del vibrafonista **Gary Burton** (lo splendido album DUSTER del 1967 viene considerato il primo album di jazz elettrico) e del chitarrista **Larry Coryell**, in seguito leader degli Eleventh House, altro capostipite del jazz-rock degli anni 70. Possiamo considerare il divino **Miles Davis** – incredibile ma vero – un "follower" di questi due musicisti, anche se Miles riprese, ampliò e portò alla perfezione ciò che Coryell e Burton avevano iniziato. Davis iniziò timidamente a inserire un chitarrista elettrico (**Joe Beck** o **Bucky Pizzarelli**) in alcuni brani, registrati tra la fine del 1967 e inizio 1968, ma questo materiale non venne pubblicato fino al 1981, segno di come fosse considerato ancora troppo avveniristico per quei tempi.

«RTF interpretano in modo unico la transizione dal mainstream jazz al rock elettrico, passando per funk, prog ed eredità latinoamericana»

Il pianoforte tricolore

Già a fine 1968, Davis aveva comunque ampliato il suo spettro sonoro, aggiungendo in studio un piano elettrico. A suonarlo era un giovane pianista di origine italiana, **Armando "Chick" Corea**. Lui, nato nel 1941 da una famiglia di musicisti, si era avvicinato al pianoforte grazie a un altro musicista di origine italiana, **Salvatore Sullo**, che gli aveva inculcato la passione per lo strumento e gli aveva permesso, non ancora teenager, di esibirsi nell'ambito di feste ed eventi privati. Di lì a poco, il giovane Armando avrebbe iniziato una serie di proficue collaborazioni nelle band di affermati leader quali **Mongo Santamaria**, **Herbie Mann** e **Blue Mitchell**, fino ad arrivare alla corte di Miles. Il loro incontro fu ovviamente rivelatore per scoprire tutte le possibilità che il piano elettrico, in particolare il Fender Rhodes, poteva fornire alla sua creatività. Il pianista avrebbe confessato dopo qualche anno: "Quando Miles iniziò a sperimentare col rock, mi resi conto che esistevano delle band che parlavano al loro pubblico con una comunicazione e un'energia diversa". Corea avrebbe legato il proprio destino a quello di Mi-

Chick Corea nel suo ultimo tour italiano con l'Akoustic Band, Villa Arconati/Milano (16 luglio 2018).

FRANCESCO DESMAELE

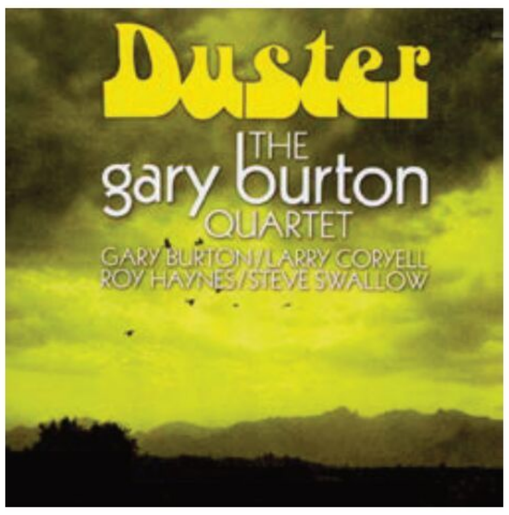
Chick Corea nel suo ultimo tour italiano con l'Akoustic Band, Cavea/ Auditorium Parco della Musica, Roma (18 luglio 2018).

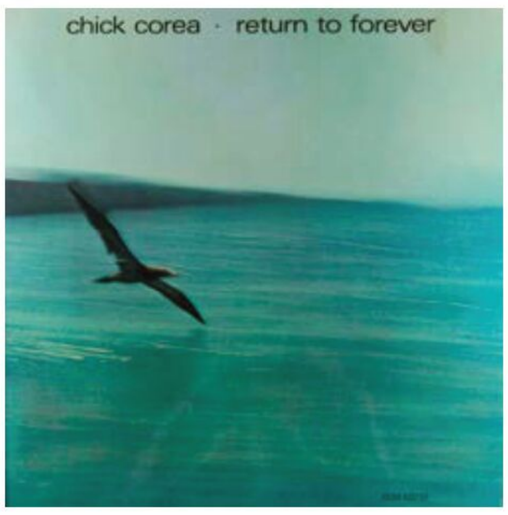
FRANCESCO DESMAELE

les per un periodo relativamente breve, meno di due anni (settembre 1968-fine agosto 1970); si può ammirare una delle ultime performance col trombettista al Festival di Wight, immortalata in Dvd, rimanendo fortemente influenzato (e non fu il solo) dal modo in cui Davis avrebbe via via elettrificato tutti gli strumenti. Il suo esordio discografico avvenne nell'album FILLES DE KILIMANJARO (1968), in cui per la prima volta furono introdotti piano e basso elettrico, per poi proseguire con i fondamentali IN A SILENT WAY (1969) e soprattutto col doppio BITCHES BREW (1970), vera e propria pietra miliare del movimento jazz-rock americano. Anche nell'album a proprio nome del 1969 intitolato IS, Corea avrebbe bagnato le proprie composizioni col piano elettrico, indicando da subito il proprio percorso artistico.

È qui la fiesta?

Abbandonato Davis e dopo un primo approccio free jazz col trio Circle – insieme a **Barry Altschul** e **Dave Holland** – Corea si rimise al lavoro per recuperare in parte la tradizione jazz-rock, condita però con influenze ispaniche, che costituiscono la vera novità del suo repertorio. La musica latino-americana era stata una fonte d'ispirazione da parte del giovane pianista sin da quando Miles Davis aveva pubblicato SKETCHES OF SPAIN (1960) e reso omaggio al lavoro di **Joaquin Rodrigo** e al suo *Concierto de Aranjuez*. Un jazz-rock "mediterraneo" e "latino" che, per prendere forma, avrebbe avuto bisogno di un progetto specifico e di musicisti abbastanza eclettici. In quell'occasione, Corea decise di pescare tra le schiere di amici e giovani speranze: è così che a metà del '71 arrivano il sassofonista **Joe Farrell** – anch'egli di origine italiana e autore di alcuni tra i più raffinati album di jazz-rock dell'epoca; si ascoltino MOON GERMS (1972) e UPON THIS ROCK (1974) – il giovane bassista **Stanley Clarke**, la cantante **Flora Purim** e il marito, il batterista/ percussionista **Airto Moreira** (già compagno di avventure di Corea nella band di Davis). Per proporre i brani dell'album di esordio, ancora troppo avanti per i tempi, ci voleva un'etichetta discografica giusta: la ECM di Manfred Eicher. RETURN TO FOREVER esce nel 1972, giusto qualche mese dopo alcuni "pesi massimi" della discografia jazz-rock: da CROSSINGS di **Herbie Hancock** a JACK JOHNSON del maestro Davis, ma anche l'album di esordio della **Mahavishnu Orchestra** di McLaughlin o I SING THE BODY ELECTRIC dei **Weather Report**. Rispetto a tutti questi, Corea ha l'ardire di includere una cantante



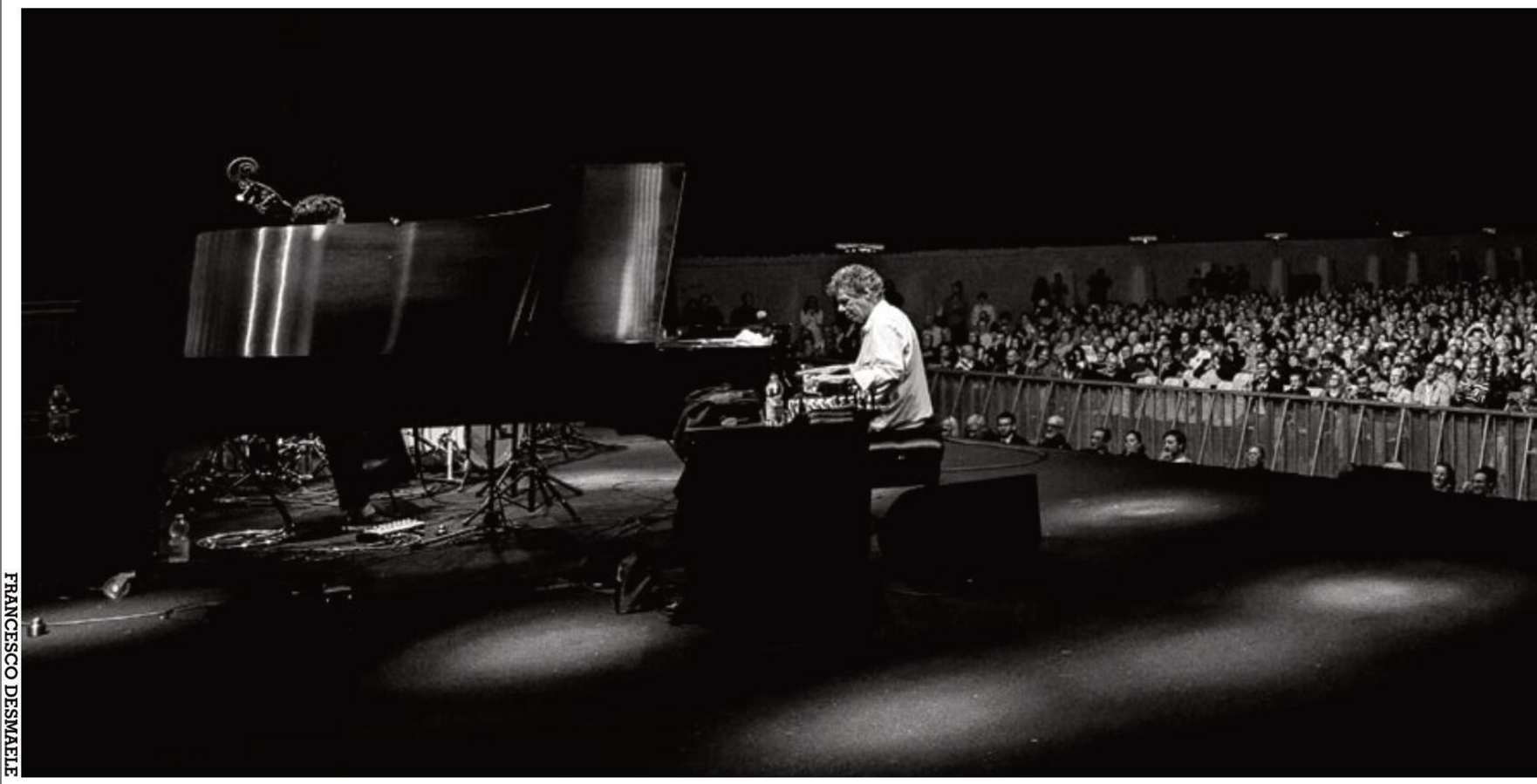


e premere sull'acceleratore della musica latina e brasiliana, coprendo l'intero lato B del vinile con l'opera *Sometime Ago – La Fiesta*, vero manifesto del suo credo musicale. La musica è eterea e fragile, in equilibrio tra il piano elettrico e i fiati di Farrell, arricchita dai giri di basso di Clarke e colorata dalle percussioni di Airto. Una meraviglia che strizza l'occhio a IN A SILENT WAY, ma che si spinge addirittura oltre, evitando quell'ostinato che Davis utilizzava con fin troppa disinvoltura. L'album è, in realtà, intestato al solo Corea ed è da considerarsi ancora molto legato alla tradizione jazzistica, sia per la mancanza dei sintetizzatori e della chitarra elettrica, che per una struttura compositiva ancora molto tradizionale. La presenza di Farrell completa il quadro con le sue improvvisazioni a volte dolci, a volte scattanti. La stessa band – senza Farrell e con l'aggiunta del batterista **Tony Williams** – si ripresenterà in studio dopo pochi mesi per registrare a nome del sassofonista **Stan Getz** (colui che ha portato la bossa nova negli Stati Uniti agli inizi degli anni Sessanta) il meraviglioso CAPTAIN MARVEL, uno degli esempi più fulgidi d'incontro tra la tradizione jazz incarnata da Getz e la nuova avanguardia di giovani musicisti rappresentata da Corea e Clarke. L'album contiene composizioni da RETURN TO FOREVER, ma soprattutto pezzi che andranno ad arricchire il secondo album della band, consacrando i musicisti come stelle di primo piano del panorama jazz contemporaneo.

Da sinistra DUSTER (Gary Burton Quartet), RETURN TO FOREVER, LIGHT AS A FEATHER, HYMN OF THE SEVENTH GALAXY.

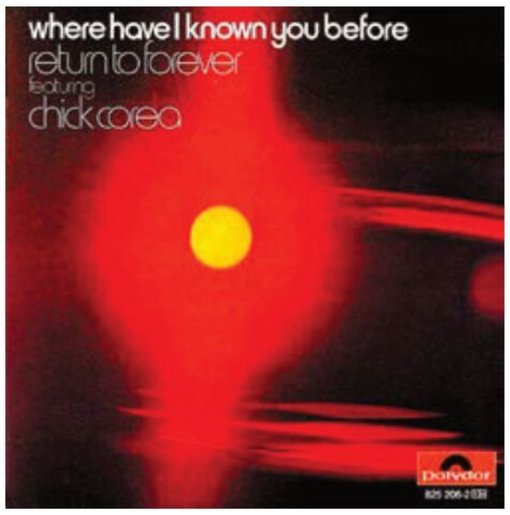
I primi concerti

Rimaniamo nel 1972: tra impegni in studio e live, l'anno si dimostra molto denso per la giovane band che inizia ad avventurarsi nelle prime timide esibizioni dal vivo, soprattutto in Scandinavia, da sempre il mercato di maggior sbocco per la ECM. Con un quintetto formato da Corea, Farrell, Clarke e Moreira, a cui si aggiunge il percussionista/cantante **William (Bill) Tragesser**, i Return to Forever si presentano nei jazz festival estivi eseguendo un set che supera di poco l'ora, fatto di molta improvvisazione, assoli e di alcuni caposaldi come *La Fiesta* o *Spain*. In autunno il gruppo, ridotto a un quartetto, inizia il primo vero tour partendo sempre dall'Europa del nord. La scaletta comincia a prendere una forma tale da includere anche brani che verranno di lì a poco registrati per l'album LIGHT AS A FEATHER, da molti considerato uno dei classici del jazz-rock. Il brano *Sometime Ago – La Fiesta*, che su vinile raggiungeva i 23 minuti, dal vivo viene espanso al doppio della durata. Fanno il loro ingresso in scaletta le ancora inedite *Playground*, *You're Everything*



FRANCESCO DESMAELE

Chick Corea nel suo ultimo tour italiano con l'Akoustic Band, Auditorium Parco della Musica, Roma (18 luglio 2018). Sotto WHERE HAVE I KNOWN YOU BEFORE.



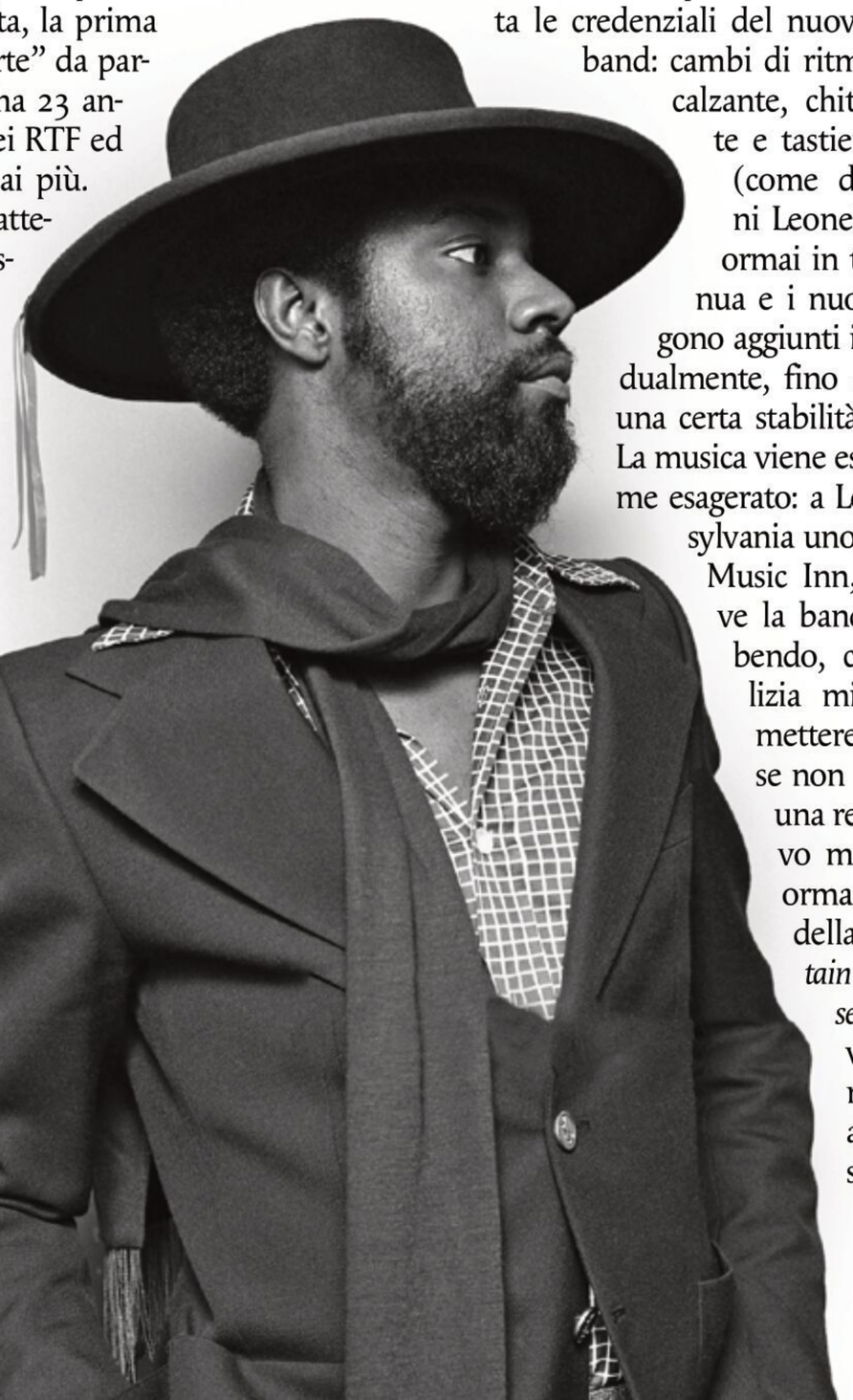
e la title-track del nuovo album. Il passaggio della band in Germania nel settembre '72 viene salutato come la nascita di un nuovo modo di coniugare jazz e rock. In ottobre i RTF si ritrovano in studio per registrare il nuovo lavoro, pubblicato nel gennaio del 1973. L'album viene votato immediatamente come disco jazz dell'anno e dimostra come la band stia crescendo a livelli vertiginosi, pur rimanendo nel solco di quel "jazz latino" dell'album d'esordio. In particolare, la voce di Flora Purim rende i primi due brani, *You're Everything* e *Light As A Feather*, un cross-over tra jazz e bossa nova, ma con ritmiche e improvvisazioni ancora smaccatamente jazz. Sono *500 Miles High* e *Spain* a risultare i due brani davvero imprescindibili del repertorio della band, ancora fortemente influenzati dalle sonorità sospese di IN A SILENT WAY. Nel 1998 è stata pubblicata una versione in 2 Cd dell'album contenente delle succose "outtakes", che offrono una visione più ampia sulla genesi di questo capolavoro.

Inni galattici

Nel momento in cui la critica si spertica nelle lodi dei RTF, Corea si sta già muovendo in una nuova direzione, che sterza ancora di più verso le sonorità rock. La trasformazione non può fondarsi su quei compagni di viaggio ancora legati al mainstream acustico. Moreira, Purim e Farrell lasciano la band che per la prima volta si affida a un chitarrista, la prima di una lunga serie di "scoperte" da parte di Corea: **Bill Connors** ha 23 anni quando entra alla corte dei RTF ed è praticamente sconosciuto ai più. Il suo ingresso insieme al batterista **Steve Gadd** e al percussionista **Mingo Lewis** cambia radicalmente il sound del gruppo: ritmo martellante, assoli di chitarra rock e uso massiccio di sintetizzatori fanno entrare i RTF nel novero dei protagonisti del jazz-rock più puro. Ascoltando i live tra settembre '72 e maggio '73 sembra di sentire due band completamente diverse, con la seconda emula di Headhunters e Weather Report. A metà del 1973 nuovo avvicendamento dietro ai tamburi, ma la sostanza cambia poco: **Lenny White** (anch'egli nella band che con Corea registrò BITCHES BREW) al posto di Gadd, impossibilitato a partecipare al lungo tour a scapito delle numerose collaborazioni in studio come sessionman. Ad agosto il nuovo repertorio, già rodato dal vivo, è pronto per essere registrato. HYMN OF THE SEVENTH GALAXY esce ad ottobre 1973 e la title-track, scelta come opener dell'album, presenta le credenziali del nuovo corso della band: cambi di ritmo sempre incalzante, chitarra graffiante e tastiere "isteriche" (come direbbe Gianni Leone). Il gruppo è ormai in tournée continua e i nuovi brani vengono aggiunti in scaletta gradualmente, fino a raggiungere una certa stabilità a fine anno. La musica viene eseguita a volume esagerato: a Lenox in Pennsylvania uno dei vicini del Music Inn, il locale dove la band si stava esibendo, chiama la polizia minacciando di mettere una bomba se non si fossero dati una regolata! Il nuovo materiale copre ormai buona parte della setlist: *Captain Señor Mouse* segue il nuovo corso jazz-rock, mentre altre composizioni come *After The Cosmic Rain* e *Theme To The Mothership* si muovono su sonorità più cosmiche e meditative. Il cambiamento più radicale consiste nell'attenzione della band per i gusti del pubblico giovane, che affolla i concerti rock ed è attento ai cambiamenti del mondo musicale.

Conferenza stampa a Tokyo, gennaio 1973. Da sinistra Bill Connors, Chick Corea, Stanley Clarke e Lenny White.

Lenny White



L'arrivo di Albert

Il 1973 e 1974 vengono trascorsi *on the road* tra gli Stati Uniti e l'Europa: nell'aprile 1974 i RTF si esibiscono al prestigioso Olympia di Parigi e il tour europeo è un successo che garantisce copertine sui maggiori magazine rock, dal «Melody Maker» a «Sounds», fino a «Rock&Folk». Il ritmo è talmente alto che Bill Connors alza bandiera bianca, preferendo lasciare per condurre una vita più stanziale e dedicarsi alla carriera solista. Negli anni pubblicherà un paio di raffinatissimi album per la ECM, spostandosi con grande flessibilità tra la fusion (con uno stile molto simile a quello di **Allan Holdsworth** su STEP IT) e la chitarra acustica (il raffinato album THEME TO THE GAURDIAN del 1975). Uscito Connors, la band recluta il chitarrista **Earl Clugh**, che però abbandona dopo qualche settimana, lasciando Corea senza un membro fondamentale della band a quattro giorni dall'importante show alla Carnegie Hall di New York previsto per il 3 luglio del 1974. Il pianista pesca dal cilindro l'ennesimo talento nella persona di **Albert "Al" Di Meola,** giovane chitarrista – all'epoca ancora studente al Berklee College of Music – che successivamente diventerà uno dei

Chick Corea e Stanley Clarke (Shinjyuku Koseinenkin Kaikan Hall, Tokyo, 7 gennaio 1973).

Stanley Clarke, Roma anni 90. Sotto Al Di Meola, New York, 25 settembre 1976.

GUIDO BELLACHIOMA

più raffinati protagonisti della fusion. "A inizio estate ero nel mio appartamento a Boston quando ricevetti una telefonata da parte di Chick. La mia prima reazione fu di shock e incredulità. La musica dei Return to Forever è sempre stata tra le mie preferite come giovane studente che non aveva ancora compiuto vent'anni. Chick mi chiedeva di raggiungerlo a New York e suonare con la band, poiché aveva ascoltato una mia registrazione e gli era piaciuta molto. Venni poi a scoprire che un mio amico, tale Mike Buyukas, aveva recapitato una cassetta a Chick di una mia session con la band di Barry Miles che avevo fatto quando avevo 17 anni. Mike si era presentato davanti a Chick dicendogli: 'Devi ascoltare questo chitarrista'. La cassetta era rimasta inascoltata per sei mesi e quando Corea ha avuto bisogno di un nuovo chitarrista l'ha ascoltata e si è messo in contatto con me. Inutile dire che presi uno zaino, c'infilai dei vestiti, feci l'autostop da Boston fino al New Jersey e tre giorni dopo stavo suonando alla Carnegie Hall".

«I Return to Forever sono stati uno dei gruppi cardine per la diffusione del jazz elettrico, conquistando anche la più vasta platea rock»

Progressive jazz?

Il flusso creativo continua inarrestabile: dopo soli tre giorni di prova arriva il primo brano presentato in anteprima alla Carnegie Hall (*Song To The Pharoah Kings*) e a soli dodici mesi da SEVENTH GALAXY esce WHERE HAVE I KNOWN YOU BEFORE, che prosegue e consolida il discorso iniziato nel 1973 con l'aggiunta delle tastiere, avvicinandosi maggiormente a una sorta di "progressive jazz". Le composizioni, inoltre, non escono solo dalla penna di Corea, ma sono sia collettive (*Earth Juice*), che composte da altri membri della band, come la splendida *Vulcan Worlds* a firma di Stanley Clarke. Riguardando la bella performance di fine 1974 al Soundstage, la band si presenta praticamente come una formazione rock: Corea attorniato da un muro di tastiere, Al Di Meola come un novello Jimi Hendrix, White che picchia sui tamburi e Stanley Clarke che pulsa ritmo al basso. La transizione da jazz a jazz-rock è completata dall'uso di Minimoog, ARP Odyssey e Prophet 5 da parte di Corea, che ha definitivamente abbandonato il pianoforte per abbracciare le nuove possibilità che la tecnologia gli offriva. WHERE HAVE I KNOWN YOU BEFORE costituisce uno dei picchi artistici della band, che ha raggiunto in pochissimi anni una maturità e una maestria rara nel panorama musicale: la testimonianza migliore è rappresentata dal pezzo conclusivo, *Song To The Pharoah Kings*, che nei suoi 14 minuti si sviluppa come una mini-suite progressiva, avvicinandosi pericolosamente a ciò che gli **Yes** stavano sviluppando con TALES FROM TOPOGRAFIC OCEANS e RELAYER.

Derive commerciali

L'ennesima tournée americana copre tutto il 1974 e già nello show del 3 gennaio 1975 al Botton Line di New York (uno dei più famosi rock club della Grande Mela) ecco comparire in scaletta nuovi brani come *No Mystery*, che darà il titolo al nuovo album. La band è ormai rodata, in studio come dal vivo, ma NO MYSTERY, edito a soli quattro mesi di distanza dal predecessore, non può essere considerato come il suo seguito. Le influenze disco-funk iniziano ad avere uno spazio preponderante nel sound del gruppo, come se i RTF si stessero avvicinando alle sonorità degli Headhunters di **Herbie Hancock**, che con l'Lp omonimo del 1973 avevano scalato le classifiche americane, vendendo più di un mi-

lione di copie. NO MYSTERY cade forse troppo nella trappola di voler emulare le sonorità commerciali della disco-music, ma è comunque un bel lavoro e contiene ancora composizioni elaborate, come la *Celebration Suite*, quasi a voler ricordare a tutti che la band è ancora in grado di comporre musica non banale. Forse per la prima volta nella storia dei RTF, però, Corea non sembra più sicuro della direzione da intraprendere: la sua carriera solista, parallela a quella con il quartetto, inizia a occuparlo sempre più e l'eterno dilemma tra innovazione elettrica e mainstream jazz acustico lo attanaglia, come anche la nostalgia verso quelle sonorità ispaniche che avevano dato il la alla prima formazione della band. Tra il 1975 e il 1976 a nome di Corea escono THE LEPRECHAUN, dove la fusion viene edulcorata dalla presenza di Joe Farrell e **Gayle Moran** (che diventerà sua moglie) al canto e dall'orchestra, e MY SPANISH HEART, che riprende la tradizione latina (emblematica la copertina con una foto di Corea in abito spagnolo).

Il guerriero romantico

Verso la fine dell'anno, come da tradizione, nuove composizioni iniziano a spuntare fuori dalla setlist del gruppo. In particolare, un'altra mini-suite intitolata *The Romantic Warrior* che, rispetto a NO MYSTERY, azzera le influenze funky per riprendere a piene mani il jazz acustico. Corea ritorna al piano, Clarke al basso e anche Al Di Meola inaugura la sua esperienza alla chitarra acustica. La controtransizione si stava compiendo con il ritorno alle radici e la riscoperta del lato più acustico della band, accanto all'utilizzo più moderato di sintetizzatori e basso elettrico. Il nuovo album – il sesto – viene registrato a fine '75 e pubblicato per la Columbia, la nuova etichetta della band, a inizio del 1976. Per assurdo, ROMANTIC WARRIOR sarà l'album più venduto dei RTF, ma anche quello meno apprezzato dalla critica, che lo descriverà come pomposo e inutile, in definitiva il peggiore pubblicato dalla band fino a quel momento. Nulla di più sbagliato: l'album è al contrario un riuscito e bilanciato mix tra tutte le influenze che negli anni hanno fatto capolino nella produzione del gruppo: rock, jazz, progressive, funk, musica latina ed elettronica. Si ascolti *Sorceress* scritta da Lenny White: accanto a un ritmo ostinato e funky si sviluppa una tematica prettamente jazzata/improvvisata e un ottimo lavoro di tastiere mai invasive. I due pezzoni dell'album, la title-track e *Duel Of The Jester And The Tyrant,* abbandonano la pomposità del periodo SEVENTH GALAXY per diventare esempi perfetti di un jazz-rock asciutto, essenziale e agile.

Da sinistra NO MYSTERY, THE LEPRECHAUN, MY SPANISH HEART e ROMANTIC WARRIORS.

La fine dei RTF

A questo punto, preso probabilmente da altri progetti e ritenendo che i RTF non abbiano più molto da dire, Corea disintegra la line-up allontanando Di Meola e White e registrando un ultimo album in studio – molto mediocre – intitolato MUSICMAGIC (1977). Insieme a lui ci sono ancora Joe Farrell, Gayle Moran e un quintetto di fiati. Il contratto per tre album con la Columbia viene onorato con un doppio live, che costituisce il giusto compendio di una carriera che nel giro di cinque anni ha prodotto una mole decisamente importante di musica. Registrato nelle ultime date del tour 1977 al Palladium di New York (20/21 maggio), LIVE (1978) è un'opera mastodontica, quasi sinfonica, che però testimonia soltanto l'ultima fase della band e non include estratti dai primi cinque album. Lo stile si è spostato verso un jazz orchestrale con qualche cenno di quella fusion degli esordi. La critica e il pubblico stroncano senza appello questa versione poco innovativa dei RTF, la cui avventura in definitiva termina qui, con Corea che riprende la propria carriera solista e che solo a metà degli anni 80 riproporrà un jazz più elettrico, dando vita alla Elektric Band insieme a mostri sacri come **Frank Gambale**, **John Patitucci** e **Dave Weckl**. In verità, il quartetto storico si riunirà per un breve periodo tra marzo e aprile del 1983, riuscendo anche a comporre del nuovo materiale, che però non impressionerà né la critica né il pubblico. Il «New York Times» avrà a dire, a proposito delle date newyorkesi: "I Return to Forever hanno portato del nuovo materiale per i concerti al Palladium, peccato che sia ancora il risultato della stessa deludente band di sette anni fa: quattro musicisti dal virtuosismo assolutamente vuoto. Le composizioni di Chick Corea sono solo variazioni di vecchio materiale, semplicemente eseguite con tastiere di nuova generazione".

Da sinistra MUSICMAGIC, LIVE, RETURNS, FOREVER.

Il quotidiano chiudeva impietosamente: "In altre band, Corea e Di Meola hanno eseguito magnifici assolo. Qui la band si limita a seguire le acrobazie di Di Meola il cui unico scopo è di dimostrare quanto veloce possa suonare la chitarra. Ma la velocità non è tutto, anche se pare che lo sia per i Return to Forever". In effetti, un ascolto attento dei nastri esistenti di quel tour non provoca alcuna emozione, ma semplicemente qualche sbadiglio: poche idee, poca inventiva ma solo tanta (troppa) tecnica.

L'ultimo ritorno

Dei RTF non si sentirà più parlare per venticinque anni e sinceramente nessuno ne prova nostalgia. Chick Corea però non è di questo avviso e a fine 2007 richiama i vecchi compagni di avventure Clarke, White e Di Meola per rimettere in piedi il gruppo. Di Meola ricomincia a studiare la chitarra elettrica, che non toccava da più di un decennio, pur di partecipare al progetto, superando anche un brutto fastidio all'apparato acustico (tinnitus) che lo fa soffrire se il volume della musica on stage è troppo alto. Nella primavera del 2008 il materiale è pronto e i RTF ritornano trionfalmente in tournée, partendo dagli Stati Uniti, continuando in estate in Europa e terminando il giro ancora in USA per un totale di quattro mesi di concerti. La setlist è un "best of" della produzione più importante del gruppo: *Hymn Of The 7th Galaxy, Vulcan Worlds, Senor Mouse, Sorceress, Song To The Pharoah Kings, No Mystery, The Romantic Warrior* e *Duel Of The Jester And The Tyrant*, solo per fare qualche esempio. A dispetto del successo ottenuto, tuttavia, una frattura insanabile inizia ad aprirsi tra Corea e Di Meola, che accusa il pianista di essere troppo dirigistico e auto indulgente ("Non capisce che la gente non segue più gli assoli di piano e tastiere di venti minuti", dirà più avanti). Il progetto, che nei programmi avrebbe dovuto continuare per altri concerti e magari produrre del nuovo materiale, si ferma ancora, non prima però di aver consegnato agli annali l'imprescindibile live intitolato RETURNS, registrato in tre situazioni diverse (Bank of America Pavilion, Boston; Ruth Eckerd Hall, Clearwater, Florida; Stravinsky Auditorium, Montreux Jazz Festival). È assolutamente imperdibile, frutto dell'interplay di quattro maestri che, nonostante non abbiano più suonato insieme da venticinque anni, ritrovano quella complicità che rende questo doppio Cd una "vera" favola.

Trio acustico e nuova formazione

L'uscita di Di Meola non ferma i tre musicisti rimanenti, che organizzano nel 2009 un tour prettamente acustico, immortalato nel doppio live FOREVER, registrato tra la California, Tokyo e Seattle, pubblicato nel 2011. Il trio è lanciato e sembra essere la priorità di Corea, il quale, tra progetti solisti, collaborazioni (da ricordare quella col nostro **Stefano Bollani**) e altre band (come la magnifica **Five Peace Band**: John McLaughlin alla chitarra, Christian McBride al contrabbasso e al basso, Vinnie Colaiuta alla batteria, Kenny Garrett al sax e con Herbie Hancock, antico compagno di Chick con Miles Davis al piano in due brani) riesce pure a organizzare un'altra tournée dei RTF coinvolgendo il vecchio amico **Frank Gambale** e addirittura il violinista **Jean-Luc Ponty**, altro mostro sacro del jazz-rock dei *70's*. Il tour mondiale parte nel febbraio 2011 dall'Australia, passa dagli Stati Uniti, arriva in Europa in estate per poi terminare in Asia nell'autunno dello stesso anno. Rispetto al tour 2008 si perde un po' di smalto (Gambale con tutto il rispetto non vale Di Meola), ma acquista una dimensione assolutamente nuova grazie al violino di Ponty. La scaletta non varia di molto rispetto al tour precedente: la bella sorpresa è rappresentata dal brano *Renaissance*, tratto dal repertorio solista del violinista francese e da un paio di brani non eseguiti precedentemente come *Dayride*, *Captain Señor Mouse* e *School Days* di Stanley Clarke. Il 12 ottobre 2011 si celebra l'ultimo capitolo del tour all'Aram Theater di Goyang in Corea. Dopo quarant'anni di gloriosa carriera, la band ritorna in letargo e da quel momento non vi sono indicazioni da parte di Corea di volerla riesumare. Siamo così qui a celebrare il mezzo secolo di una formazione che ufficialmente non si è mai sciolta. Cosa lasciano i Return to Forever in eredità alla storia della musica contemporanea? Parecchie cose: una corposa discografia composta da dieci album (sette in studio e tre live), una densa attività concertistica in giro per il mondo, ma soprattutto un modo tutto diverso di interpretare la transizione dal mainstream jazz al rock elettrico, passando per funk, prog e soprattutto eredità latinoamericana. Di fatto, un *unicum* nel panorama jazz-rock internazionale.

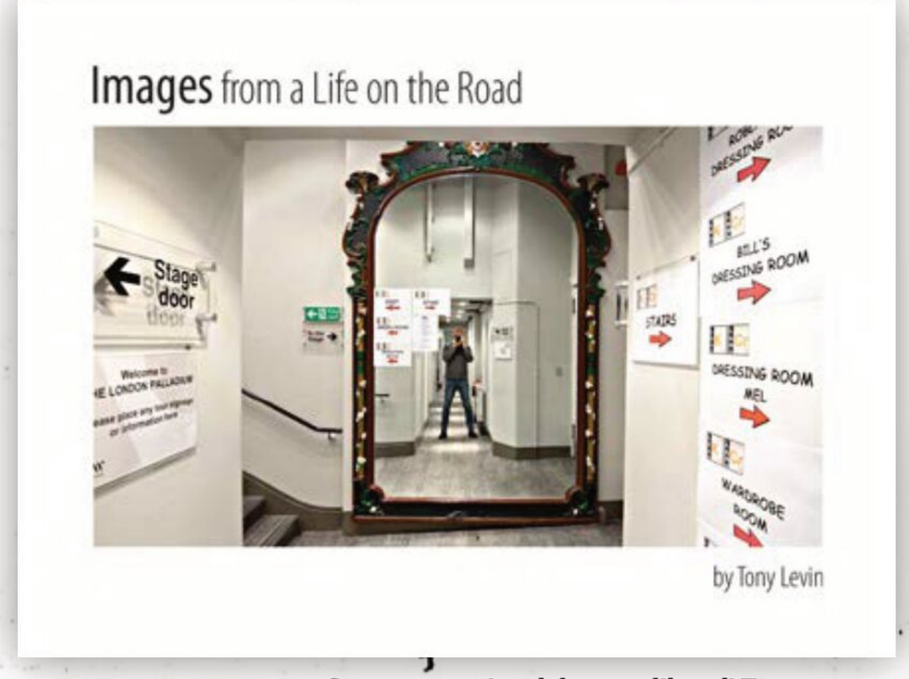
La Spezia Jazz Festival, 30 agosto 2010.

ENRICO ROLANDI

Lungo le strade della musica

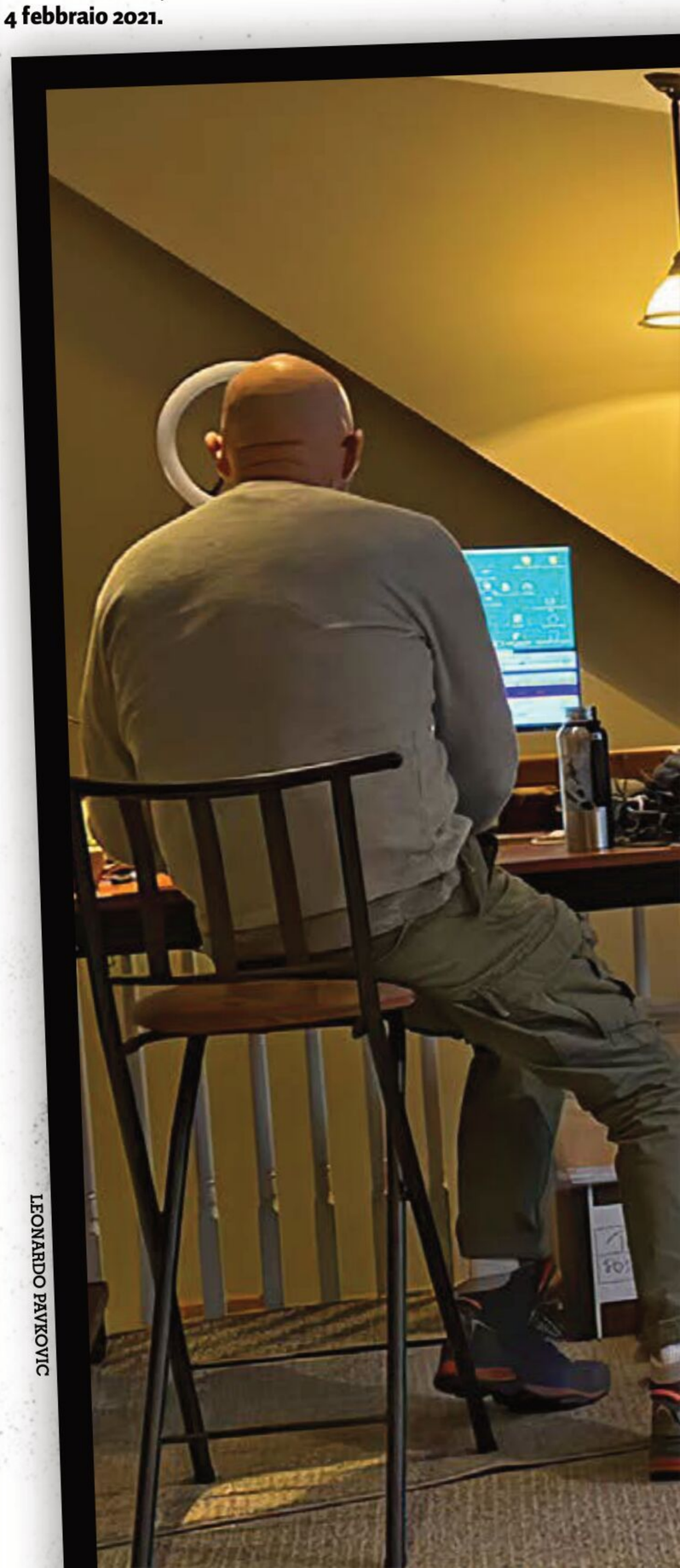
Images from a Life on the Road è il titolo di un libro fotografico di Tony Levin, che siamo abituati a conoscere come musicista più che nella veste di fotografo, anche se non è certo un principiante. Info: TonyLevin@aol.com.

✪ Testo: **Guido Bellachioma**
✪ Foto: **Tony Levin**



Sopra: copertina del nuovo libro di Tony; sotto è lui, mascherato da se stesso 😀, con la sua Nikon.

Tony a casa mentre ci spedisce le foto per lo speciale su DISCIPLINE, 4 febbraio 2021.



LEONARDO PAVKOVIC

Fortunatamente ci sono le sue foto a raccontare alcune storie dei King Crimson, che lui ha vissuto (*Crimson Chronicles volume 1 – the 80's* del 2004) e vive (come alcune immagini nello speciale di copertina di «Prog» Italia 35, inserite anche nel nuovo libro)… altrimenti, vista la penuria di materiale in giro, specialmente di questi ultimi anni, si perderebbe molto. Contattato su whatsapp nel suo studio casalingo, grazie a Leonardo Pavkovic della Moonjune Records, ci ha spedito le foto il 4 febbraio alle 23:54, la foto lo ritrae al computer alle 23:45 mentre ce le invia.

Images from a Life on the Road è composto da 240 pagine ed è reperibile su moonjunemusic.myshopify.com ($89 + spedizioni. Info: noanoamusic@moonjune.com). Il libro presenta una visione diversa da qualsiasi altra pubblicazione su cosa significhi essere in tour. Sono incluse 247 foto (b/n e a colori) di 81 artisti saliti sul palco con Tony in 40 anni: King Crimson, Peter Gabriel, Paul Simon, Sting, Peter Frampton, Stick Men, Levin Brothers, Robert Fripp, Peter Gabriel, Steve Gadd, Vinnie Colaiuta, Manu Katchê, Terry Bozzio, Mike Portnoy, David Sancious, Jerry Marotta, Richard Tee, Pat Mastelotto, Gavin Harrison, David Cross, Mel Collins, Adrian Belew, Trey Gunn, Bill Bruford, Markus Reuter, Dave Spinozza, Mike Manieri, Chuck Mangione, David Sanborn, Bill Rieflin, David Spinozza, Jon Anderson, Jakko Jakszyk, David Rhodes e molti altri.

Tony *on the road*

Il mio percorso, iniziato a Boston un po' di tempo fa, mi ha portato in giro per il mondo e mi ha dato la possibilità di visitare dei posti bellissimi insieme a delle persone straordinarie. È stato un viaggio musicale, certamente, ma durante il percorso ho avuto sempre con me anche una macchina fotografica. E così quando la fortuna è stata dalla mia parte, la scena abbastanza luminosa, il soggetto non troppo mosso e il posizionamento della fotocamera corretto – spe-

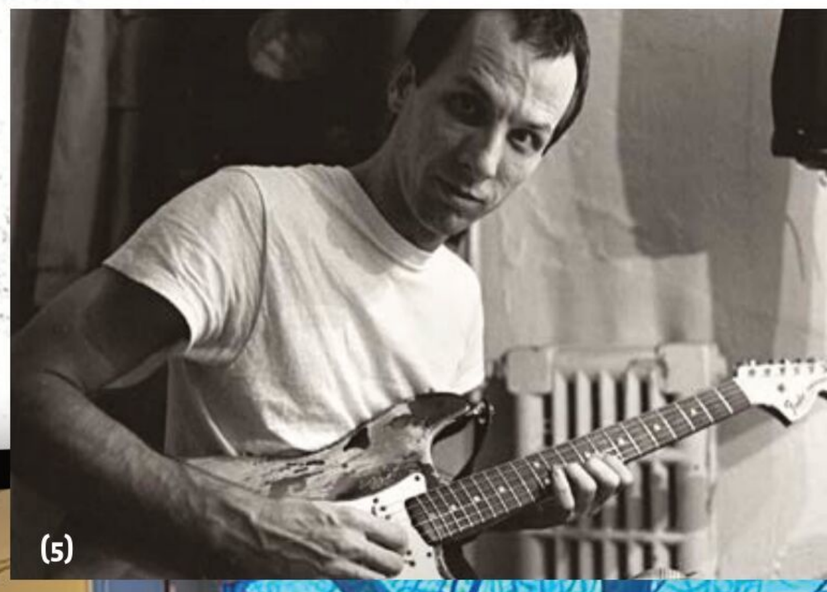
(1)

(2)

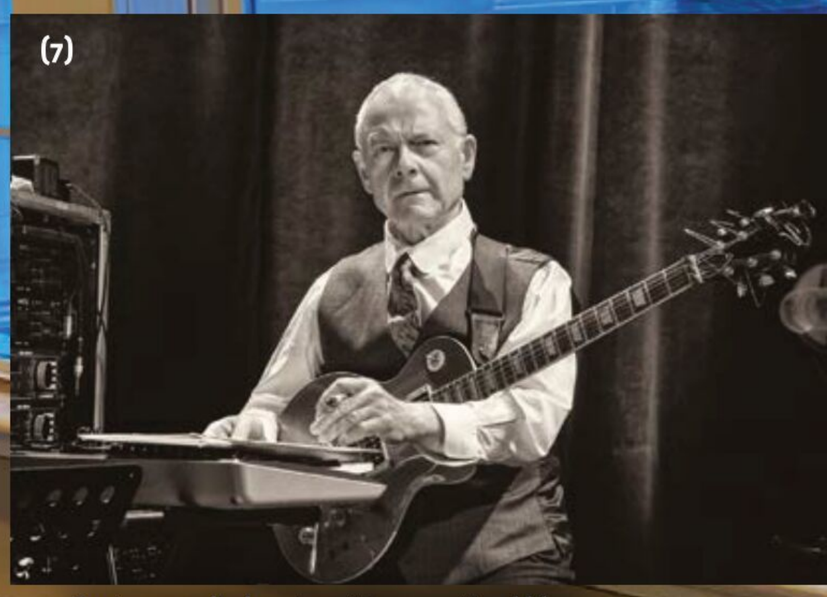
(3)

cialmente quando lo scatto veniva azionato tramite un controllo a pedale remoto – sono riuscito a catturare quei momenti "on the road" che rivelano quello che accade dietro la musica.
Queste immagini non sono organizzate in ordine cronologico o a seconda dei tour durante i quali sono state scattate, ma semplicemente come un percorso nel percorso: dentro la vita "on the road". Ⓟ

(4)


(5)

(6)


(7)

Purtroppo di alcuni scatti presenti nel libro non sono disponibili luoghi e anni.
Bryan Ferry e Robert Fripp, Portogallo 1982 (1).
King Crimson Live (2).
Peter Gabriel, John Ellis, 1980 (3). Peter Gabriel (4).
Adrian Belew (5). Peter Gabriel (6).
Robert Fripp (7).

Ognuno di noi ha i propri eroi musicali, che a volte esulano dal gusto comune. Un po' ci piace pensare che siano quasi "nostri", che la loro storia debba essere raccontata in modo più approfondito di quanto fatto fino a ora. È il caso di uno straordinario polistrumentista finlandese, che, oltre il suo momento di popolarità con Mike Oldfield alla fine dei 70, ha realizzato "grande" musica: **Pekka Pohjola**, scomparso nel 2008 a 56 anni.

LA MUSICA NON MUORE MAI

Testo: **Carlo Camilloni**

«LA COSA PIÙ BELLA È LA SOLITUDINE, ANCHE SE A VOLTE IL SENSO DI RELATIVITÀ SCOMPARE, PERÒ MI PIACE STARE DA SOLO»

PEKKA POHJOLA

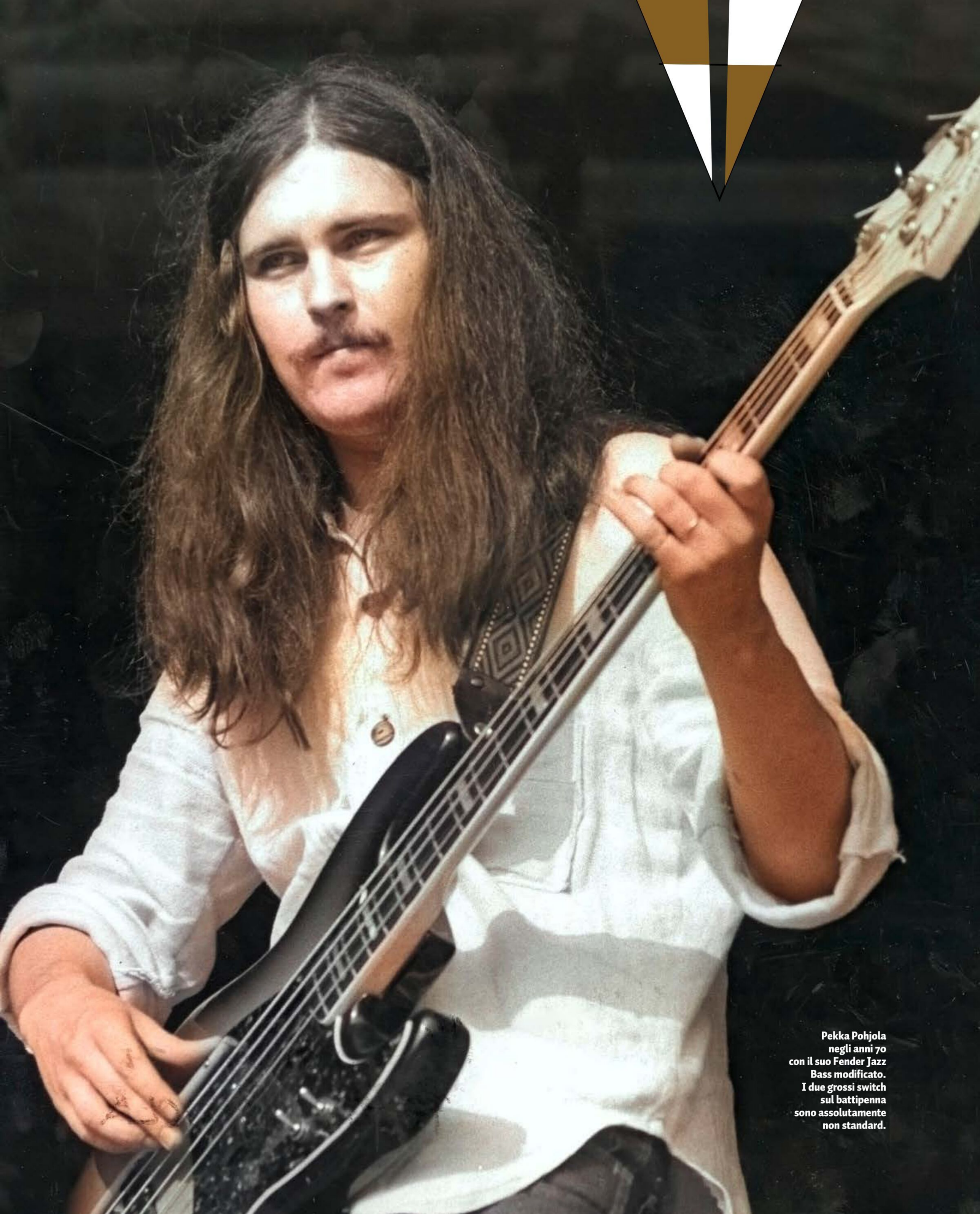
Jussi Pekka Pohjola nasce a Helsinki il 13 gennaio 1952 in una nota famiglia di musicisti: il padre direttore di coro e violoncellista, lo zio Paavo violinista e direttore di orchestra, la zia Liisa pianista, lo zio Erkki coreografo e pedagogo musicale. Per finire, il fratello Jukka è violinista, i cugini Matti violoncellista, Seppo compositore e Sakari Oramo direttore di orchestra.

Fin da piccolo studia il pianoforte e poi, all'età di otto anni, inizia con il violino (non abbandonando il piano), come allievo di Arno Granroth presso l'Accademia Sibelius, fino al 1972. La musica classica era il suo riferimento quotidiano sia per gli studi che come ascolti, tanto che in una intervista dichiarò: *prima dei Beatles, pensavo che il rock and roll fosse una merda*. Fu proprio grazie ai Beatles che si appassionò al rock e conseguentemente si accostò al basso. All'età di 14 anni,

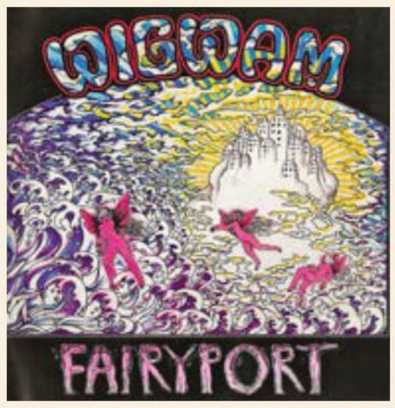
con il suo amico **Matti Kurkinen** (8/10/1951, futuro chitarrista nei **Kalevala**, morto il 16/6/1975 in un incidente stradale), formarono il primo gruppo per suonare cover dei Beatles e in seguito brani originali. Nel 1969 entrò nei **Jussi and the Boys**, molto popolari in Finlandia, accostati ai Bluesbreakers di John Mayall. Lo stile molto tecnico e fluido di Pekka non passò inosservato agli addetti ai lavori tanto che, dopo appena sei mesi nei Jussi, venne chiamato dai **Wigwam** per sostituire

il bassista Mats Huldén che, per motivi di studio, era impossibilitato a seguirli nei concerti. Accettò pensando che quando Huldén fosse stato presente, avrebbe potuto suonare il violino. Di fatto ciò non accadde mai e nei quattro anni successivi fu il bassista titolare, e suonò il violino solo durante le sessioni di registrazione in studio.

TOMBSTONE VALENTINE (1970) fu il suo esordio discografico con i Wigwam, che avevano già pubblicato HARD N' HORNY (1969). Compose *Frederick And Bill* in collaborazione con Jim Penbroke e da solo *1936 Lost In The Snow*, dove suona anche il violino, che già delinea una personalità spiccata. Nel 1971 il gruppo pubblica FAIRYPORT. La sua *Losing Hold*, che apre il 33 giri con un sapore decisamente prog, è caratterizzata da scale veloci con tastiere e basso all'unisono… il basso è tecnicamente stupefacente nella ritmica fluida e complessa; ricordo che fu proprio questo brano ad appassionarmi al Pohjola bassista. Le altre sue composizioni presenti sono *Hot Mice* e *One*



Pekka Pohjola negli anni 70 con il suo Fender Jazz Bass modificato. I due grossi switch sul battipenna sono assolutamente non standard.



More Try. C'era una cosa che lasciava Pekka decisamente perplesso: i Wigwam dal vivo preferivano suonare cover di altri artisti (prediligendo Procol Harum e The Band), lasciando fuori dalle scalette ottime composizioni che non verranno mai eseguite in concerto.

All'epoca lui non aveva ancora un'attività da solista, perciò aveva tempo di comporre molta musica in casa, tanto da ritrovarsi il materiale per poter assemblare un lavoro a proprio nome; così prende forma PIHKASILMÄ KAARNAKORVA, pubblicato dalla Love Records nel dicembre 1972. Pohjola suona il basso, violino, piano e su un brano anche l'organo. Dei Wigwam è presente solo Jukka Gustavson all'organo mentre Mats Huldén ne cura la grafica. Il disco viene accolto favorevolmente dalla critica in quanto svela, oltre alle conosciute doti di bassista straordinario, la grande abilità compositiva e la notevole capacità di arrangiamento, in particolare per i fiati. La musica, caratterizzata dal suono del suo basso, ha belle derive "zappiane" (l'iniziale *Metsonpeliä*) oltre all'atmosfera nordica, in alcuni punti gioiosa e in altri malinconica. Prima ancora (giugno 1972), sempre per la Love Records,

WIGWAM: "Tombstone Valentine" (Love); WIGWAM: "Fairyport" (Love Double); PEKKA POHJOLA: "Pihkasilma Kaarnakorva" (Love)

Wigwam are Finland's Number Two group and, whilst they're not quite as good as Tasavallan Presidentti, they're every bit as intriguing.

The band comprises Finns Jukka Gustavson (keyboards, vocals), Pekka Pohjola (bass, violin, keyboards), and Ronnie Osterberg (drums), plus British emigre Jim Pembroke (vocals, keyboards). Pembroke also performs solo under the pseudonym Hot Thumbs O'Riley, in which guise he made "Wicked Ivory", reviewed in these columns earlier this year.

Wigwam's keyboard-domiated sound makes them fairly independent of influence (although, as a song called "In Gratitude" from "Tombstone Valentine" makes clear, they owe a substantial debt to Traffic), and — in the extended Gustavson suite "Joined To Conscience" from the double-album — they depart even further from rock's centre of gravity by forsaking a rigid tonal centre and anything like a regular rhythmic pulse.

The exploratory side of the band is counter-balanced by the fresh directness of Pembroke's songs. At an embryonic state of sophistication they turn "Tombstone Valentine" into a weirdly lop-sided pop record.

"Rockin' Ol' Galway" is a great little pop song that would make the singles chart over here if it wasn't so coolly performed — but Pembroke is more than an ice-bound Northern McCartney, as a track like "How To Make It Big In Hospital" amply demonstrates. Featuring Tasavallan's Jukka Tolonen guesting on guitar, the song is like a fold-in version of "Medicated Goo", its bars of 4/4 bending back on each other as the sequence shifts, almost at random, under a zigzagging vocal line.

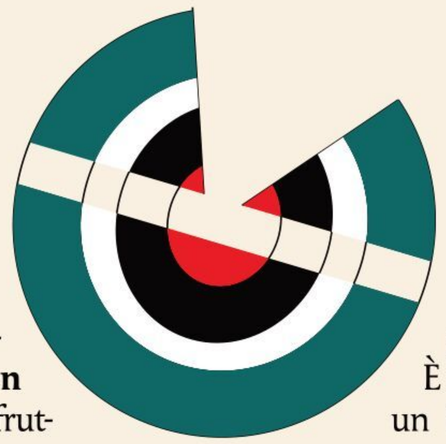
Tolonen also puts in an appearance on the live track "Rave Up For The Roadies", recorded one mighty night at the Hamis Club, Helsinki, and covering the whole of Side Four. As a jam it's remarkably controlled, passing through several unexpected phases, all glittering with unusual ideas, the only drawback being the strangled quality of the recording.

As yet Wigwam have yet to make a single entirely cohesive album; though, when they do, it ought to be of exceptional interest. For now "Fairyport" is well worth investigating. Search it out when it arrives in the British import shops. — **Ian MacDonald.**

Recensione di TOMBSTONE VALENTINE, firmata da In MacDonald, tratta dal settimanale inglese «New Musical Express», 11 agosto 1973.

incide il basso su tre brani del primo disco di **Iso Kynä Lindholm**. Durante il 1973, suona anche nella **Jukka Tolonen Ramblin' Jazz Band**; il frutto di questa collaborazione lo si può ascoltare su JAZZ LIISA 3, live in studio pubblicato dalla Svart Records nel 2016.

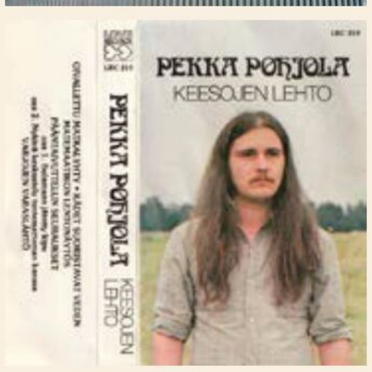
I Wigwam nel 1974 pubblicano BEING, lavoro più politicizzato nei testi rispetto ai lavori precedenti, mentre in compenso la musica mostra le diversità e contraddizioni che stanno lacerando il gruppo dall'interno, per un album che alla resa dei conti risulta discontinuo. Non a caso, in una intervista, alla domanda se ritenesse che il gruppo non fosse più unito, Pohjola rispose: "*Dopo due anni dal mio arrivo il mio entusiasmo è diminuito molto. Questo è accaduto dopo l'uscita di FAIRYPORT*". Tanto discutibile BEING quanto sorprendente e splendido HARAKKA BIALOIPOKKU, sua seconda opera solista. Registrata in quattro giorni nell'autunno del 1974, è la storia della gazza Bialoipokku – "*Quella mattina, o forse un po' prima, mentre il sole stava aprendo i suoi grandi occhi, accadde un miracolo nel piccolo bosco. Una minuscola gazza ruppe il guscio del suo piccolo, strano uovo verdastro. Il miracolo fu Bialoipokku*" – un vero e proprio inno alla vita, con i suoi drammi e la sfrenata gioia di viverla, assaporandone completamente le sfaccettature e le sfide. Il tutto raccontato solo con la musica ed evitando le liriche, usando tre sax, batteria, basso e piano (questi ultimi due suonati da Pekka). La qualità compositiva è incredibile, ogni strumento è perfettamente bilanciato nella propria linea melodica anche nelle sovrapposizioni; il basso svolge contemporaneamente un ruolo ritmico e solista, così il risultato finale è una perfetta fusione tra vari generi. La chitarra è presente solo su *Sekoilu Seestyy*, splendido acquerello dalle tinte delicate, dove la Coste Apetrea tesse una deliziosa tela vibrante nel suono liquido del piano elettrico.

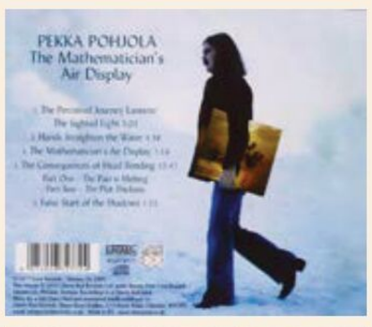


È un successo di critica e ha un buon riscontro, tanto da attirare l'attenzione di **Richard Branson**, proprietario della Virgin Records, che decide di pubblicarlo con la sua etichetta per il mercato internazionale con il titolo di B THE MAGPIE, dando risalto inaspettato e meritato al musicista finlandese. Nel 1975 la fine dei Wigwam viene sancita dall'annuncio di Pohjola e del tastierista Gustavson della loro uscita dal gruppo. Dai concerti finali di giugno 1974 viene tratto il doppio LIVE MUSIC FROM THE TWILIGHT ZONE, dove, come in tutti i loro concerti, presentano cover, nessun brano dai loro lavori collettivi e qualcosa dai dischi solisti. Pohjola porta *Nipistys*, presente sul suo 33 giri di esordio. In seguito dichiarerà che l'esecuzione di questo brano gli fece comprendere quanto il gruppo non fosse adatto per la sua musica. Sempre nel 1975 con gli **Unisono**, gruppo finlandese di rock-jazz, pubblica l'omonimo album, dove sono evidenti la grande perizia strumentale e le belle linee melodiche sulle pacate atmosfere del piano Fender. Per chi è interessato è un disco da scoprire. Alla fine dello stesso anno inizia la sua collaborazione con i **Made in Sweden**. È direttamente Pohjola che racconta questa esperienza: "*Georg Wadenius e Wlodek Gulgowski erano stanchi di quello che stavano facendo a New York e Georg avvertiva la nostalgia per la sua Svezia. Hanno pensato di tornare e costruire una nuova band. Mentre cercavano i musicisti giusti, hanno incontrato me e Vesa Aaltonen [batteria, ex **Tasavalla Presidentii**] e ci siamo uniti al gruppo. All'inizio è stato bello, ma dopo che Tommy Körberg [voce] se n'è andato, la situazione è peggiorata. La casa discografica voleva che trovassimo un nuovo cantante, ma era impossibile trovarne uno bravo come lui. Siamo an-*

I Wigwam nel 1974. Da sinistra Jim Pembroke, Pekka "Rekku" Rechardt (entrato nei Wigwam nell'aprile 1974), Jukka Gustavson (seduto), Pekka e Ronnie Österberg. Questa line-up incide solo il live LIVE MUSIC FROM THE TWILIGHT ZONE, registrato nel giugno 1974 ma uscito nel 1975.

dati avanti come gruppo strumentale, ma questo non è andato bene alla casa discografica e ci siamo sciolti. In quasi due anni abbiamo fatto molti concerti e un album, WHERE DO WE BEGIN?", nel 1976 [ottimo, consigliato anche questo]. Nel frattempo alla Virgin **Mike Oldfield** aveva apprezzato moltissimo B THE MAGPIE, all'interno del quale trovava diversi punti di contatto con la propria musica. Oldfield all'epoca era un po' depresso per l'accoglienza della critica a HERGEST RIDGE. Fu il management della Virgin a cercare musicisti che rompessero il suo isolamento nella grande casa nella campagna inglese e suonassero con lui. Fu così che arrivarono Pohjola e **Pierre Moerlen** (Gong). Insieme venne fuori parte della melodia di *Mathematician's Air Display,* a Pekka fu subito chiaro che avrebbe fatto parte del suo nuovo lavoro solista. Dividendosi tra i Made in Sweden e l'Inghilterra, Pohjola compone e nel 1977 pubblica il suo terzo lavoro solista, KEESOJEN LEHTO per la Love Records (MATHEMATICIAN'S AIR DISPLAY per la Virgin). A differenza del suo predecessore, questa volta non compare nessuno strumento a fiato e, per la prima volta, il suono è incentrato sulla chitarra. Mike Oldfield, Pierre Moerlen, Sally Oldfield, Vesa Aaltonen, Wlodek Gulgowsli e Georg Wadenius sono i musicisti coinvolti. Rispetto al lavoro precedente, KEESOJEN LEHTO rappresenta una sorta di terra di mezzo, troppo dominato dalla presenza e dal suono tipico della chitarra di Oldfield che, nonostante lo stile compositivo di Pohjola ne smorzi la straripante (e a volte ingombrante) presenza, ne risente abbastanza, rendendo buono un lavoro che poteva essere ottimo. Per ribadire la mia affermazione, nel 1981 l'etichetta Happy Bird lo pubblica nei Paesi Bassi come THE CONSEQUENCES OF INDECISIONS, accreditando-





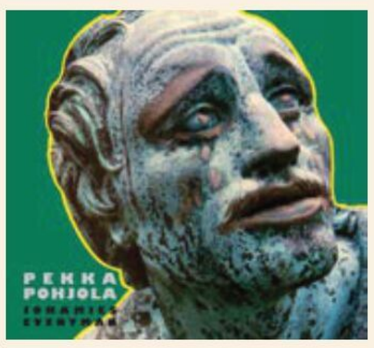
Locandina concerto del 15 giugno 1981.

lo al solo Oldfield, mentre in Italia fu pubblicato nel 1987 come MIKE & SALLY OLDFIELD/PEKKA POHJOLA!
Iperattivo più che mai, a gennaio 1978 partecipa a BELSTA RIVER del chitarrista **Gabor Szabo** (pubblicato nel 1979 dalla Four Leaf). Poi Pekka forma **The Group** con Aaltonen alla batteria, Olli Ahvenlahti alle tastiere (già negli Unisono), Seppo Tyni alla chitarra, che nel 1978 edita l'omonimo album. Si tratta del lavoro di un vero gruppo, Pohjola si limita a portare delle idee che vengono sviluppate e arrangiate da tutti i musicisti, per un ottimo disco di delicata fusion. L'ensemble cambierà nome in **Pekka Pohjola Group**. A gennaio e febbraio 1979, presso il Finnscandia Studio, viene registrato il suo quarto lavoro solista, VISITATION, stampato nello stesso anno dalla Dig It, dove partecipano i musicisti di The Group più altri ai fiati, oltre ai violoncelli e agli ottoni della Helsinki Philarmonic Orchestra. È un lavoro perfettamente in equilibrio tra il jazz-rock e la musica classica, dove le composizioni mostrano la vasta preparazione e conoscenza musicale dell'autore.
La scrittura passa da atmosfere crepuscolari a momenti gioiosi, gli arrangiamenti sono perfetti, rendendo la complessa musica facilmente fruibile da parte dell'ascoltatore, riscuotendo, non a caso, un notevole successo presso la critica. Da molti considerato il suo lavoro migliore, è quello che riassume al meglio il concetto di prog music, dalla struttura fantasy della storia fino alla musica prettamente strumentale che ha il compito di narrarla. Tra marzo e aprile 1979 partecipa al tour europeo di Mike Oldfield, poi pubblicato sul doppio EXPOSED. Per chiudere un anno intenso partecipa a UMOPHILOS della **UMO Jazz Orchestra** in compagnia di Olli Ahvenlahti, suo pianista. Ad aprile e giugno 1980 milita nella **Pori Big Band**, di cui a fine luglio viene pubblicato il live PORI JAZZ 80 WITH MONICA ASPELUND. Come accennato in precedenza, The Group si trasforma nel **Pekka Pohjola Group** conservando della vecchia formazione il solo Seppo Tyni alla chitarra. I nuovi arrivati sono Ippe Kätkä alla batteria e il fratello di Seppo, Pekka, alle tastiere. A settembre entrano in studio per registrare

«POLISTRUMENTISTA E COMPOSITORE DI ALTO LIVELLO, PEKKA POHJOLA NON HA MAI OTTENUTO I CONSENSI MERITATI»

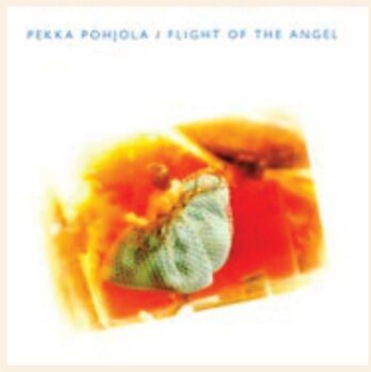
Foto inclusa all'interno del suo primo album solista, PIHKASILMÄ KAARNAKORVA (1972).

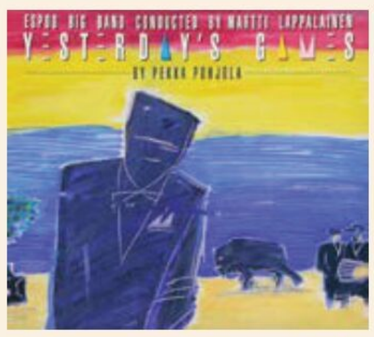
KÄTKÄVAARAN LOHIKÄÄRME (Il drago di Lohikäärme), pubblicato dalla Dig It nei mesi finali del 1979. La musica è meno complessa rispetto a VISITATION, più lineare e punta sulla compattezza strumentale del gruppo, mantenendo un elevato standard di suono. Questo sarà anche l'ultimo album ad avere legami con il mondo fantasy.
La band intraprende una serie di concerti in Scandinavia ed Europa, e nel corso dei due anni successivi, oltre a un ricambio continuo dei musicisti, perde la parola Group presentandosi solo con il nome del leader. Si arriva così al 1982 con URBAN TANGO, che inaugura l'etichetta Pohjola Records e segna il distacco evidente dai precedenti: le melodie sono più sfumate, la vena jazz-rock prende più corpo, rendendo la musica più "spigolosa", meno lirica. C'è anche l'uso abbondante di suoni sintetici e, anche se per un solo brano, la presenza di un cantante. Pur preferendo il suo lato più lirico e "rustico", devo riconoscere che il primo lato è esente da critiche.
I grandi cambiamenti proseguono con JOKAMIES (1983). Si tratta della colonna sonora dell'omonimo film di Hannu Heikinheimo, che verrà successivamente pubblicato negli USA e Germania con il titolo cambiato in EVERYMAN. L'uso delle tastiere da parte di Pekka dona una sacralità avvolgente e maestosa alla musica. La chitarra di Peter Lerche emerge celestialmente ogni tanto tra le pieghe delle note, per non parlare dei due brani che coinvolgono il coro Suomen Laulun Kamarikuoro. Oscuro, brumoso e luminescente, con un fascino indescrivibile, è l'opera che non ti aspetti.
Nel corso del 1984 suona su NAIVISMIA dei **Pedro's Heavy Gentlemen** (progetto fondato da Pedro Hietanen, che realizza solo dischi in studio, in cui sono passati molti musicisti finlandesi famosi come Jukka Tolonen, Jim Penbroke e altri). Tra dicembre 1984 e febbraio 1985 viene registrato SPACE WALTZ, terza pubblicazione della Pohjola Records. Si assiste al ritorno di Seppo Tyni alla chitarra in un lavoro che in qualche modo si riallaccia a URBAN TANGO, ma con una qualità decisamente superiore. *Risto* è la perla mentre *Cat Boulevard* è il rifacimento, abbastanza oscuro, di P.K.'s Supermarket da FAIRYPORT dei Wigwam. L'album nel suo complesso è in perfetto equilibrio tra il rock-jazz e il progressive,

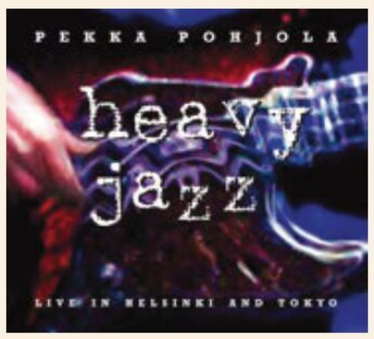


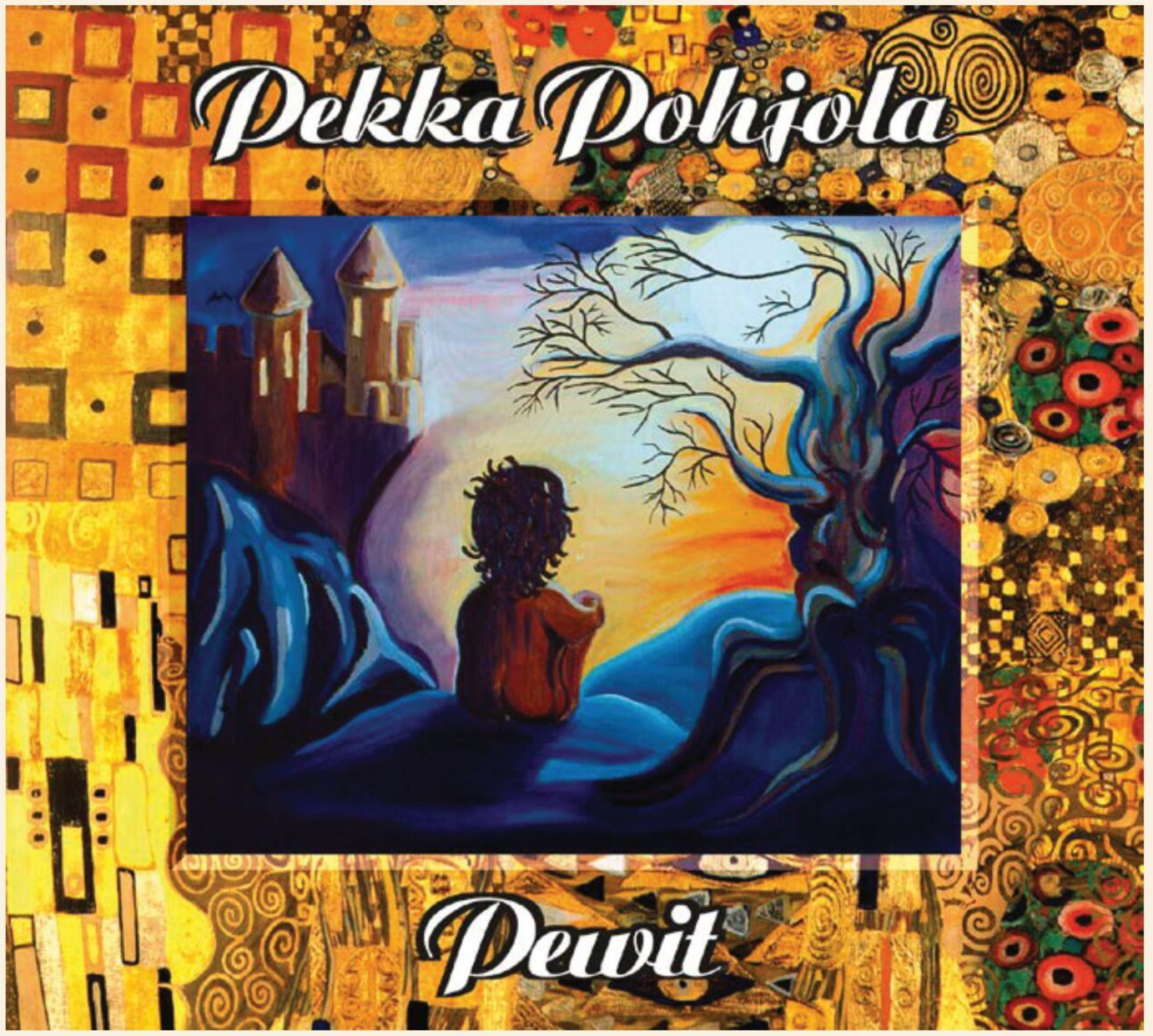
Alcuni album della corposa discografia di Pekka Pohjola.

tra l'ispirata chitarra di Tyni e l'intensità delle tastiere, rimanendo uno dei migliori prodotti del Nord Europa in quel periodo. Nel 1986 Pohjola pubblica l'ultimo disco a suo nome degli anni 80, FLIGHT OF THE ANGEL. È basato sulla melodia, semplice ma, come al solito, musicalmente ed esecutivamente perfetto. Si passa da atmosfere rock, *How About Today?*, a temi romantici, *Flight Of The Angel*, a intensi richiami classici, *Il Carillon*, dove al piano c'è sua zia Liisa, all'equilibrio di *Pressure*, dove il tema ripetuto è sospeso tra rock-fusion-prog. *Beauty And The Beast*, strutturalmente più ricercata, con una sezione fiati disarmonica e gli archi finali, chiude un buon prodotto, pur se privo di picchi eccelsi. Solo due note a margine: la batteria, come purtroppo in quasi tutti i dischi di quel periodo, è penalizzata da un suono schifoso (rullante finto da drum machine, tamburi che sembrano fustini di detersivo) e, se ricordo bene, è uno dei dischi preferiti di suo figlio Verneri (affermato trombettista jazz). Nel corso del 1986 è nella **Espoo Big Band** su YESTERDAY'S GAMES; oltre al ruolo di bassista Pekka compone, confermando ancora una volta la capacità di lavorare con robuste sezioni fiati. In questa occasione viene sancito l'inizio della collaborazione con il chitarrista Markku Kanerva, che proseguirà nel tempo. Pohjola sparisce per oltre due anni per comporre la sua prima sinfonia, silenzio rotto solo da NEW IMPRESSIONISTA (A RETROSPECTIVE 1979-1984), raccolta del 1987.
Sue tracce in questo periodo sono due lavori del cantante **Tapani Kansa**: prima su OSKAR MERIKANNON KAUNEIMMAT LAULUT (1988), dove suona, cura gli arrangiamenti e allestisce una **Pekka Pohjolan Orkesteri**, poi su ÖINEN TUULI VALVOO (1989) dove riveste solo il ruolo di bassista (da segnalare la presenza di *Maruzzella* di Renato Carosone, in una versione kitsch da balera portuale baltica). Finalmente nel novembre 1989 viene presentata e registrata alla Laurentius Hall di Lohja la sua Sinfonia n. 1 (anche se ha sempre dichiarato che non si tratta di una vera sinfonia). L'esecuzione viene affidata alla **Avanti! Orchestra**, diretta da suo cugino Olli Pohjola. Pur trattandosi di un'opera contemporanea, è permeata da un classicismo romantico che ne stempera la difficoltà di fruizione da parte di un ascoltatore poco avvezzo al genere. È un salire e scendere continuo nelle dinamiche orchestrali, in cui rifulge la sapienza compositiva nella sua completezza. L'opera viene pubblicata su disco dalla Flamingo nel 1990.
Poi trascorrono due anni prima che inizi a lavorare al nuovo album. Tra giugno e settembre del 1992, negli MTV Studios di Helsinki, si svolgono le sedute di registrazione di CHANGING WATERS. La prima cosa che si può apprezzare all'ascolto è la qualità dei suoni, le nefandezze che hanno caratterizzato il suono degli anni 80 fortunatamente ormai sono solo un ricordo. Ciò nobilita ulteriormente la musica, che torna a muoversi nei territori espressivi mutevoli di Pohjola, quell'alternarsi di paesaggi tetri e brumosi e le melodie gioiosamente luminose in altri passaggi: *Benjamin/Introduction*, *Waltz For Iikka*. Il gruppo viene affiancato da un quartetto di archi con suo fratello Jukka al violino e il cugino Matti al violoncello. L'album è un riuscito mix di generi, attestandosi sui livelli di VISITATION, e inaugura la formazione più duratura che lo accompagnerà nel corso degli anni a venire: Markku Kanerva alla chitarra, Seppo Kantonen alle tastiere e Anssi Nykänen alla batteria.
L'anno seguente la band sarà impegnata in Europa e nei primi concerti in America e Giappone. Proprio dal live del 19 novembre 1994 al Fuchu Flight di Tokyo (tranne *Imppu's Tango* e *No Way Out*, registrati a Helsinki il 15/12/1994) viene tratto LIVE IN JAPAN (1995, Belle Antique, solo Giappone). Registrato direttamente su DAT, senza alcun lavoro di post-produzione in studio, il disco rende fedelmente la potenza e la caratura tecnica dei musicisti, sicuramente una delle migliori formazioni in circolazione in quel periodo. Sul finire del 1995 la Pohjola Records pubblica il doppio HEAVY JAZZ – LIVE IN HELSINKI AND TOKYO. Del precedente live rimangono solo *Risto* e *Heavy Jazz*, mentre gli altri brani sono tratti dall'esibizione al Tavastia Club di Helsinki





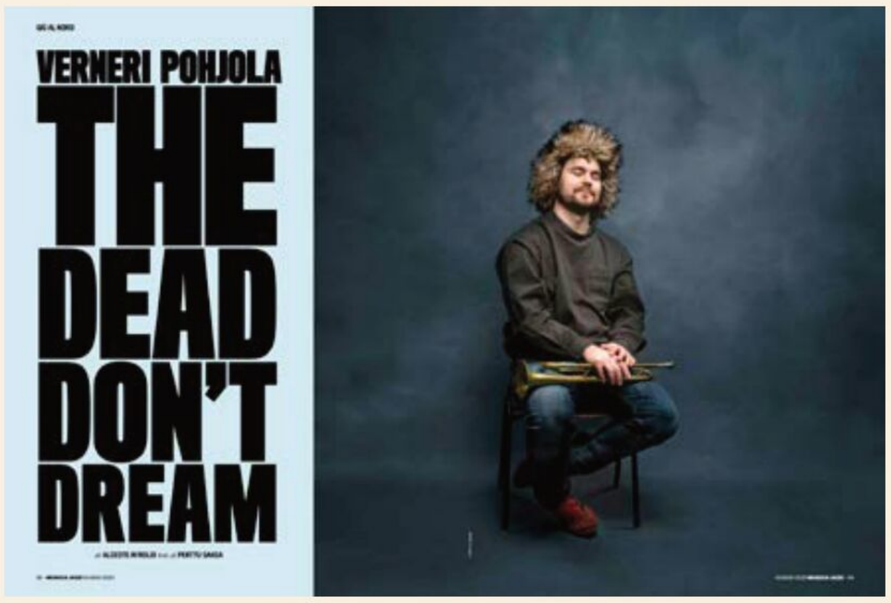




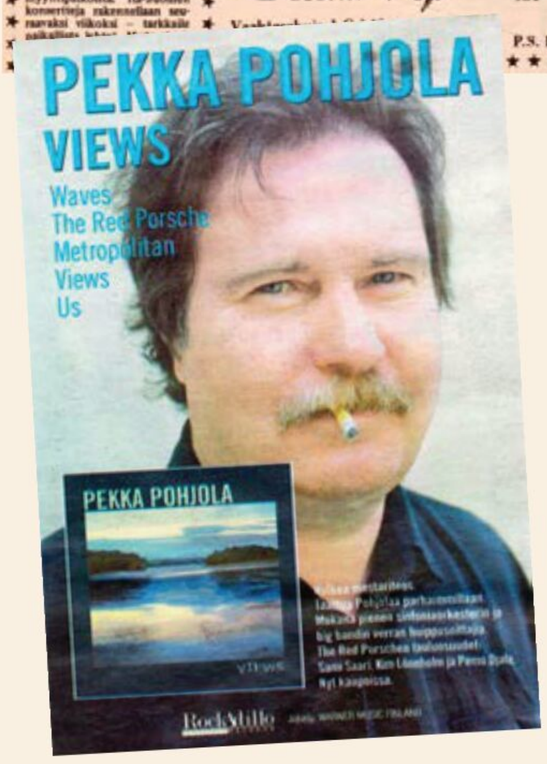
(18 aprile 1995), che conferma il valore dei musicisti, capaci di eseguire le complesse composizioni di Pekka, spaziando dal rock, al jazz, al prog con disinvoltura estrema.
Nel 1996 il gruppo al completo partecipa alla registrazione di LUMI della cantautrice di ispirazione folk **Marja Mattlar**, dove, oltre al basso, cura gli arrangiamenti e la produzione. Nel 1997 partecipa a KIITOS ELÄMÄN LAHJASTA – HILJAISUUNDEN LAULUJA della cantante pop **Hanna Ekola:** anche qui Pohjola cura gli arrangiamenti e le parti di basso, in un brano pure le tastiere; da solo, nello stesso anno, suona nella title-track di NIIN AINA, album fusion del suo ex chitarrista Seppo Tyni. Finalmente dopo cinque anni, nel 1997 esce il doppio PEWIT, sua nuova opera in studio. Tanta attesa viene ripagata con un gran bel lavoro: la musica è stilisticamente ad ampio spettro e di fattura pregiata, fin dall'iniziale *Rita*, che è il manifesto del suo stile: apertura con un piano struggente che introduce il tema, poi lentamente cresce di intensità con l'aggiunta di altri strumenti, a seguire arrivano le bordate dei tamburi con la chitarra che lentamente conquista la scena per aprirsi poi nell'epico insieme. Una prova superlativa del chitarrista Markku Kanerva in un assolo bellissimo. La vera perla è *Ordinary Music*, che, in contrasto con il titolo, di ordinario non ha assolutamente nulla, anzi è uno dei suoi capolavori. Nei suoi quasi venti minuti c'è dentro tanta di quella roba da farsi prendere dalle vertigini: progressive, musica contemporanea, sperimentalismo, squarci di free music, classica, tutto sapientemente miscelato in modo organico, con variazioni impressionanti delle dinamiche (tra l'altro presenti in tutto il disco), per un brano unico e superlativo nella sua originalità.
Tra problemi di alcolismo e la scelta di lavorare più sulla produzione per altri, trascorrono cinque anni in silenzio, finché nel 2001 pubblica VIEWS, registrato tra il 2000 ed il 2001 a Helsinki e Tampere. Si tratta di un album dalle armonie sofisticate, con la tendenza sinfonica di Pohjola portata a un livello ancora più alto. L'organico strumentale è ampio, circa venti musicisti (tra cui i suoi due figli, Verneri di 23 anni – tromba, e Ilmari di 21 anni – trombone), così come i vari generi musicali toccati dalle composizioni. Si tratta di un vero tour musicale. Si parte con *Waves*, caratterizzata da tinte classicheggianti, per passare all'humor di *The Red Porsche*, brano cantato (il testo è una poesia di Charles Bukowski), con un arrangiamento che miscela in modo sorprendente pop, classica, e sprazzi di Zappa. Ancor più complessa è *Metropolitan,* che all'inizio riporta alla mente HARAKKA BIAILOIPOKKU e poi crescendo sfocia nel più stupefacente arrangiamento classica/big band jazz mai ascoltato, assolutamente da provare almeno una volta nella vita. *Views* è poesia pura, malinconica e lirica, mentre *Us,* che conclude questo straordinario disco, è ancora una volta caratterizzata dal forte tocco personale dell'autore, dove si può apprezzare la cura della melodia, dell'armonia tonale e la solida cadenza ritmica.

A destra la copertina dell'album PEWIT (1997).

I Wigwam in una foto promozionale della Love Records del 1970. Pekka è il primo da destra.



Il mondo di Pohjola, tra Wigwam, album solisti e i lavori dei suoi figli, Verneri e Ilmari.



Dopo questo capolavoro (che purtroppo sarà anche l'ultimo disco solista) la sua unica apparizione sarà per *Me Hit*, concerto per contrabbasso e orchestra jazz, di cui non esiste nessuna documentazione sonora. Nel febbraio 2004 avviene la presentazione di EMMI – SINFONIA N. 2 in un concerto radiofonico. Condizionata dai problemi personali di Pohjola, rispetto alla sua precedente sinfonia, questa suona cupa, oscura e troppo di maniera. Non verrà mai incisa su supporto fisico ma se ne può trovare la registrazione. Pekka aveva sempre rifiutato ogni proposta per una riunione con i Wigwam ma a sorpresa, a febbraio 2004, insieme a Jim Pembroke e Pekka Rechardt, si esibisce per l'ELVIS Singers Club alla Gloria Arena di Helsinki e poi in alcuni concerti con la sua **Acoustic Band**. Da qui in poi di lui quasi si perdono le tracce. Fisicamente nel 2008 partecipa, insieme al figlio Ilmari, ad AURORA, esordio solista dell'altro suo figlio, Verneri, disco celebrato dalla critica che incorona Verneri tra le migliori trombe del jazz. Come un lascito, dal padre Verneri eredita la scrittura ricca di sfumature sonore e timbriche; sempre nel 2008 suona nella **Orrenmaa Band** e realizza MAKE MY DAY, dove collabora con lo strepitoso, e allora semisconosciuto, chitarrista **Tuppu Orrenmaa**, **Billy Cobham** e la sezione fiati dei **Tower of Power** (presente su quattro brani); il risultato è una deflagrante miscela di power fusion strumentale.

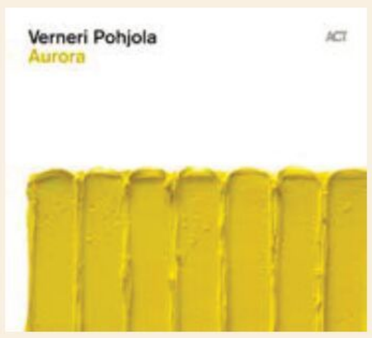
Nemmeno fosse stata opera di una mano divina, è la più bella chiusura dell'avventura terrena di Pekka Pohjola, che il 27 novembre 2008, dopo aver avuto a lungo problemi di alcolismo, a seguito di una violenta crisi epilettica, muore a 56 anni. AURORA e MAKE MY DAY escono dopo la sua morte (2009).

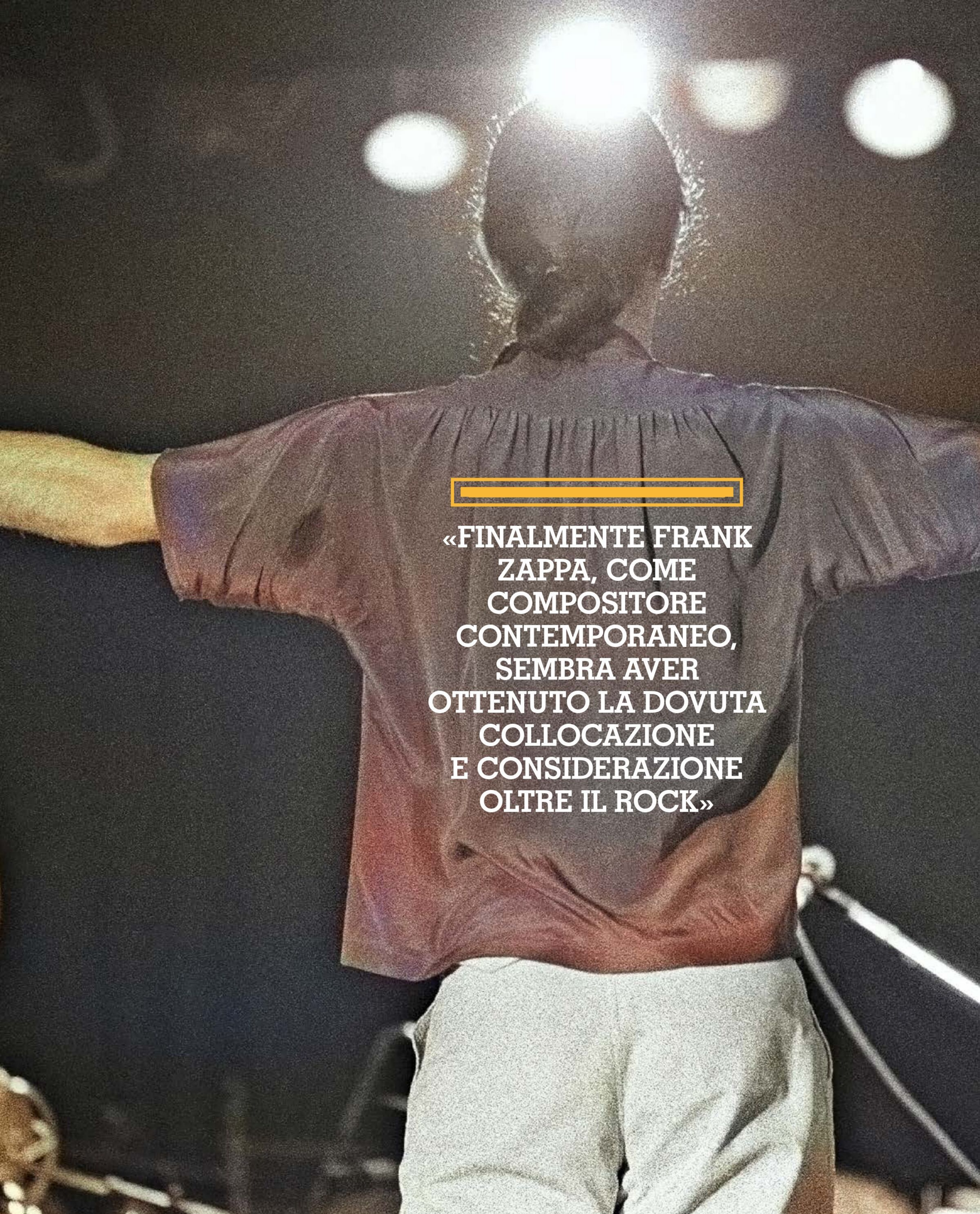
Orrenmaa sulle note di copertina dedica a Pekka *Heavy Pop*, brano di chiusura dell'album.

«PEKKA POHJOLA È STATO UNO DEGLI ARTISTI PIÙ INTERESSANTI DELLA SCENA MUSICALE EUROPEA, DALL'INIZIO DEGLI ANNI 70 ALLA MORTE»

Altro omaggio è quello della **UMO Orchestra** che nel 2010 pubblica BEAUTY AND THE BEAST – UMO PLAYS THE MUSIC OF PEKKA POHJOLA – LIVE & STUDIO 1977-2004. Pohjola è presente in *Nykivä Keskustelu Tuntemattoman Kanssa – studio 1977*, tratto da ***Kesojen Lehto***, "**Dancing In The Dark – studio 1979** (VISITATION), *Sampoliini – studio 1981* (KÄTKÄVAARAN LOHIKÄÄRME), *Imppu's Tango – studio 1981* (URBAN TANGO) e *Beauty And The Beast – live 1989* (FLIGHT OF THE ANGEL). Spesso capita (l'ho fatto io stesso in questo articolo) di accennare similitudini con Zappa. Ebbene nel 1974 era stata messa in cantiere una collaborazione tra i due per un disco di musica orchestrale, che non si concretizzò per mancanza di finanziamenti. Pohjola è stato uno dei compositori più significativi degli ultimi decenni, oltre che uno dei migliori e originali bassisti di sempre, un genio assoluto. La sua musica valica i generi, insolita e originale, in cui trasporta tutto il sapore e la storia del suo Paese. Ci ha lasciato in eredità grande musica, e la tradizione continua nei suoi figli: Verneri nel jazz (con il lo stupendo PEKKA del 2017 omaggia il padre suonando e rielaborandone vari brani) e Ilmari che con il suo gruppo, **Oddarrang**, ha cinque bellissimi album all'attivo. Verneri pubblica THE DEAD DON'T DREAM nel 2020.

La dinastia prosegue…





«FINALMENTE FRANK ZAPPA, COME COMPOSITORE CONTEMPORANEO, SEMBRA AVER OTTENUTO LA DOVUTA COLLOCAZIONE E CONSIDERAZIONE OLTRE IL ROCK»

Il disegnatore Pietro Scuderi, che abbina l'ironia all'amore per la musica, lo abbiamo apprezzato sulla nostra rivista per le sue taglienti vignette sui Pink Floyd, Cardiacs, Genesis e altri. Ora è in circolazione il suo libro *Gli approdi sinfonici di Frank Zappa* (Arcana), dove esprime compiutamente l'amore per l'artista di Baltimora. Di questo volume presentiamo un estratto corposo del capitolo 9, dedicato all'album THE YELLOW SHARK.

SINFONIE ZAPPIANE

Testo e disegni: **Pietro Scuderi**

Ensemble Modern.

THE YELLOW SHARK

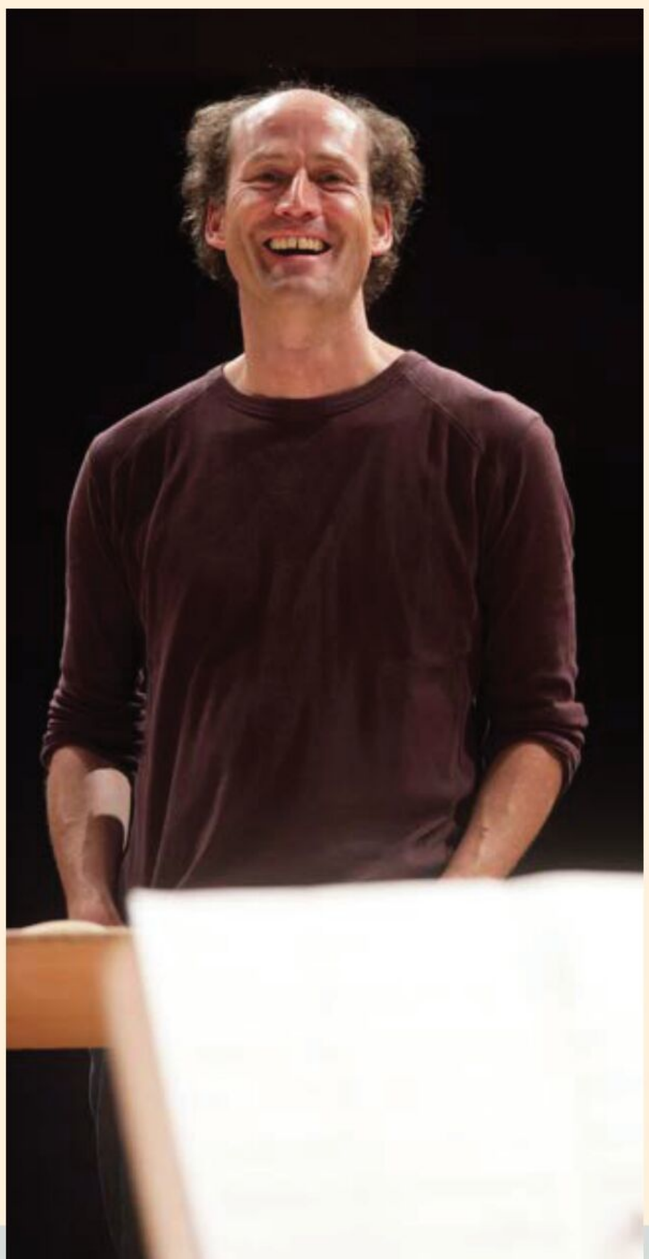
Nei primi mesi del 1991 l'**Ensemble Modern**, formazione tedesca di 18 elementi di musica contemporanea, aveva commissionato a Zappa un'opera da poter presentare al Festival Musicale di Francoforte l'anno seguente. Dopo aver vagliato l'opportunità, il compositore ricevette nella propria abitazione **Dexter Rexroth**, responsabile del Festival, **Karsten Witt**, manager dell'En-

semble Modern, e **Andreas Mulich-Zebhauser**, che avrebbe poi preso il suo posto. I tre fecero ascoltare al musicista un Cd con alcuni brani dell'Ensemble, e lui fu colpito dall'esecuzione, dalla tecnica e dalla sonorità espressa dal gruppo. Nel luglio seguente il gruppo si trasferì a Los Angeles a proprie spese (fatto nuovo per Zappa), affrontando due settimane di prove per prendere la dovuta confidenza con il compositore e la sua difficilissima musica. I musicisti, fatto anche questo nuovo per l'artista, erano sempre puntuali, spesso in anticipo e desiderosi di vedere e studiare soprattutto le partiture dei brani realizzati con il Synclavier. Zappa era coadiuvato da **Ali N. Askin**, compositore, arrangiatore e copista del progetto e **Todd Yvega**, musicista e consulente per il Synclavier. In pratica il compositore, consapevole di essere alla fine della sua carriera a causa del male rivelato, dopo le più o meno riuscite esperienze orchestrali, aveva finalmente la possibilità di far eseguire la sua musica senza i problemi inerenti alla burocrazia, alla fretta, all'approssimazione dei musicisti, al budget, all'organizzazione tecnica e alla "stupidità umana" che aveva sempre combattuto. Le prove furono ad ogni modo difficoltose: l'ensemble doveva abituarsi alle rigide metodiche zappiane e il compositore doveva raggiungere il giusto feeling che gli consentisse di interagire correttamente con un gruppo di artisti abituati ad altre strutture, altri schemi e ritmi diversi. **Peter Rundel**, direttore dell'ensemble, fu chiaro al riguardo: "Innanzi tutto credo sia significativo sottolineare come all'inizio tutti noi fossimo piuttosto disorientati. Ci sentivamo senza un punto di riferimento preciso, Zappa invece sembrava avere un approccio in 'divenire' dell'intero progetto. Infatti durante le prove ci invitava a suonare determinate partiture e se l'esecuzione non lo convinceva al primo colpo, era solito fin da subito omettere quel particolare brano dalla sessione di prove. Per noi risultava piuttosto frustrante sembrare incapaci di rendere questo o quel brano con la sicurezza richiesta, ma alla fine decidemmo di far notare a Frank che, essendo musicisti di estrazione classica, eravamo soliti provare i brani più volte, studiare le partiture a lungo prima di ottenere una corretta esecuzione e quindi avevamo un sistema di lavoro naturalmente differente da tutte le incarnazioni del suo gruppo, The Mothers of Invention. Zappa decise quindi di scegliere i brani in base alla 'seconda' prova".

Synclavier III.

Opera in vetroresina di Mark Beam, scolpita da una tavola da surf; l'aveva spedita anonimamente a Zappa come regalo di Natale nel 1988.

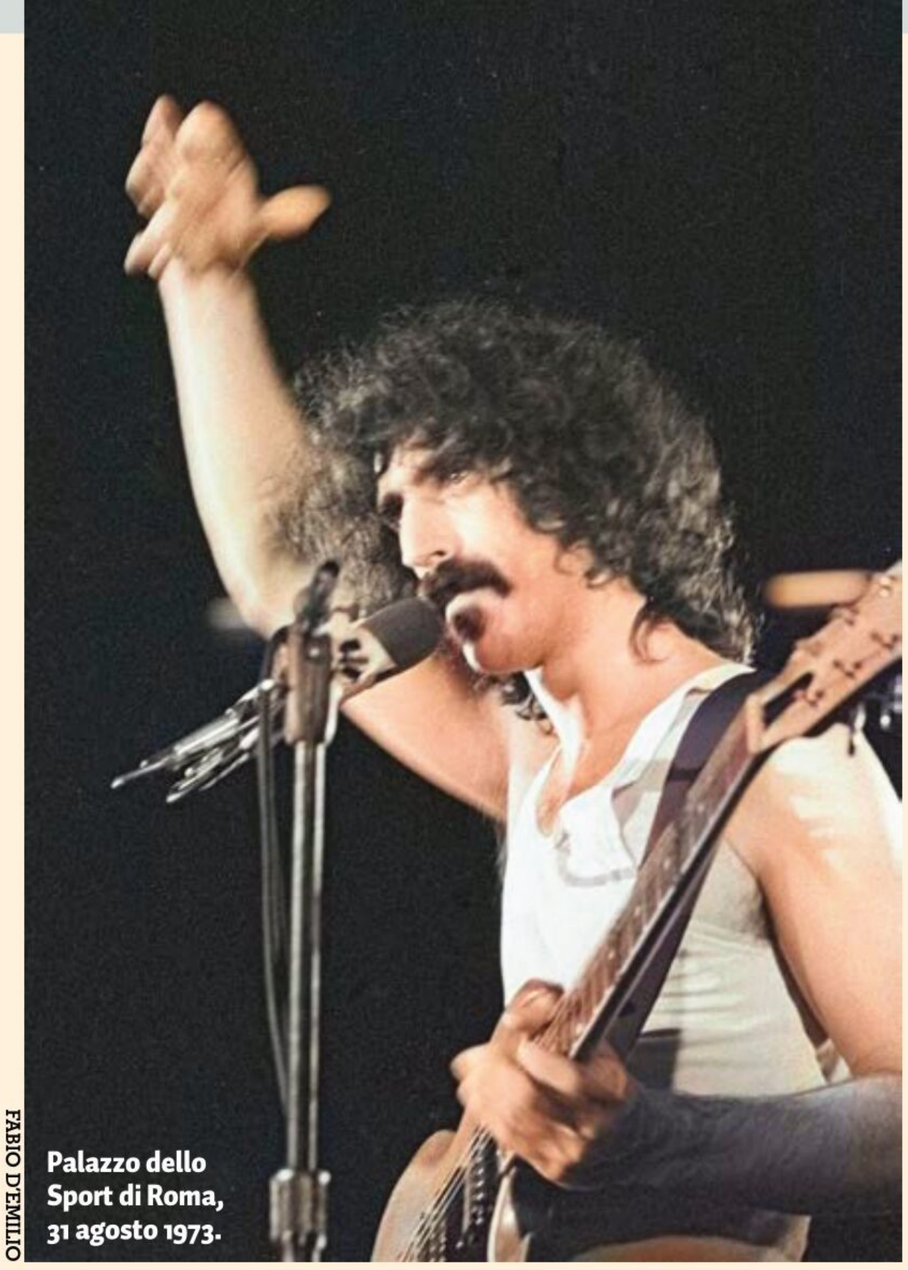
Peter Rundel.



Lo stesso Rundel fu all'inizio uno degli "osservati speciali" e fu sottoposto alla classica prova del nove: durante una seduta d'improvvisazione, mentre Zappa dirigeva con i suoi segnali codificati, chiamò Rundel chiedendogli di continuare al suo posto; il direttore dovette dirigere i "suoi" musicisti seguendo l'esempio del compositore. Lo stesso Rundel ebbe modo di affermare: "È stato indispensabile prendere una certa confidenza con il suo 'pensare sonoro'. Per ovviare a qualche incomprensione a volte Frank prese anche la chitarra ed eseguì le parti per farci comprendere più facilmente quanto indicato nelle partiture, facendoci capire soprattutto quale dovesse essere il 'suono' di alcune frasi musicali e la connessione tra le parti stesse". Lo Yellow Shark era una tavola da surf gialla che un artista di Los Angeles, **Mark Beam**, aveva trasformato in un grande squalo con le fauci insanguinate e mandato senza preavviso all'Intercontinental Absurdities, gli uffici/quartier generale di Zappa: il pesce di vetroresina fu collocato in seguito nel suo seminterrato di casa. Quando nell'estate del 1991, nel seminterrato in questione, Frank Zappa, Andreas Mulich-Zebhauser e Peter Rundel erano impegnati nella definizione del progetto musicale per il Festival di Francoforte, la tavola da surf non era conosciuta ancora come Yellow Shark: fu il manager dell'Ensemble Modern che lo scelse come simbolo e denominazione del progetto.

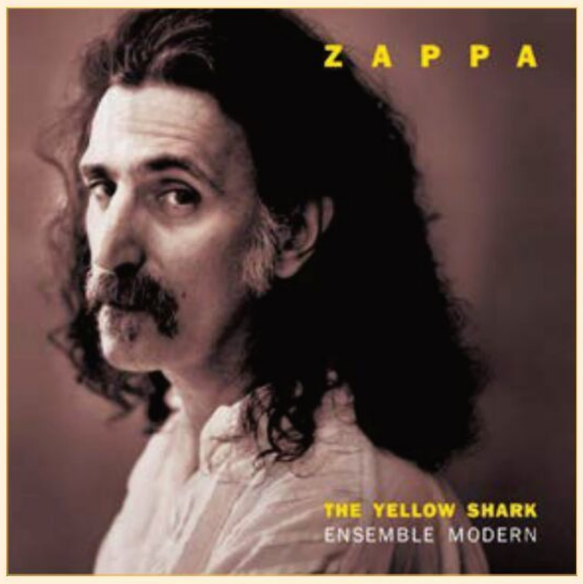
Zappa, che non era tanto convinto della scelta, lo consegnò a Mulich-Zebhauser che lo portò in Europa. A parte le perplessità fonetiche del termine, questa volta la continuità concettuale di Zappa fu rispettata ugualmente anche se non intenzionalmente, infatti già nel disco FILLMORE EAST/JUNE 1971 i Mothers avevano eseguito un brano dal titolo *Mudshark*, cioè Palombo, una specie di squalo innocuo per l'uomo. Dopo aver approfondito tutti i dettagli tecnici e musicali e dopo che il compositore ebbe scritturato i La La La Human Step, una compagnia di ballo canadese con le coreografie di Eduard Lock, le date dei concerti poterono essere fissate: il 17, 19 settembre alla Alte Oper di Francoforte; il 22, 23 settembre alla Filarmonica di Berlino; il 26, 28 settembre al Konzerthaus di Vienna. Le prime prove per i concerti cominciarono nel luglio del 1992 e durarono due settimane: Zappa si recò a Francoforte accompagnato, per i problemi di salute, dalla moglie e dalla figlia Moon. Le prove finali furono portate a termine nei primi giorni di settembre e anche in quell'occasione l'autore volle essere presente. Durante queste sessioni Zappa però aveva accusato dei malori ed era stato subito trasportato via per le dovute cure. A tal proposito Rundel ricorda: "Uno dei miei ricordi più intensi di quest'esperienza è quello delle necessarie interruzioni delle sedute di prova, quando Zappa improvvisamente veniva colto da forti dolori, talmente forti da farlo tremare vistosamente e costringerlo ad abbandonare la sala. In questi casi, con molta dignità usciva per trascorrere qualche minuto altrove. A crisi superata rientrava

con una professionalità spaventosa per riprendere le prove interrotte".
Prima di approfondire le musiche eseguite dall'Ensemble Modern è necessario evidenziare le particolarissime tecniche di monitoraggio e di riproduzione del suono che il musicista preparò con i suoi tecnici. L'ensemble fu praticamente predisposto attraverso tutti gli ausili impiegati generalmente per i concerti di musica rock: Zappa aveva ricreato in studio l'ambiente nel quale i musicisti avrebbero eseguito le sue composizioni e lo aveva riadattato in base alla peculiarità dei brani. Ogni musicista venne infatti dotato di monitor e amplificato singolarmente e la musica fu diffusa con un sistema bilanciato di sei canali separati, predisposto per ogni sala diversa da **David Dondorf**, **Spencer Chrislu** e **Harry Andronis**, lo staff tecnico di Zappa. Infine fu utilizzato anche un particolare sistema di microfoni, sistemati su una specie di anello stile hula hop, in grado di essere calato sopra ogni musicista permettendo al tecnico del suono di poter amplificare un solo strumento alla volta, abbassando in dissolvenza il resto degli altri. Il tutto era stato perfettamente organizzato (la prima volta nella carriera di Zappa), con gli imprevisti del caso, anche per l'esibizione dei ballerini, le riprese video della pay-tv tedesca Première e un'impeccabile registrazione audio, ovviamente in digitale.
Il 17 settembre del 1992 alla Alte Oper di Francoforte, in una sala gremita, l'Ensemble Modern, diretto da Peter Rundel, dopo che lo "Squalo Giallo" fu fatto "navigare" sul palco, cosa che si sarebbe ripetuta prima di ogni concerto, eseguì per la prima volta *The Yellow Shark*.
L'apertura del concerto fu diretta da Zappa, che guidò l'ensemble nell'improvvisazione di una *Ouverture*, proto-versione della composizione *Dio Fa*, brano per Synclavier relativo a un'opera concepita e composta per i mondiali di calcio del 1990 in Italia, pubblicata poi in CIVILIZATION PHASE III, il tutto su una base audiodiffusa attraverso sette canali ad alta risoluzione. Utilizzare una base audiodiffusa mentre dei musicisti "classici" sono impegnati nell'esecuzione del brano e riproporla all'uditorio nella pausa tra il primo e il secondo tempo del concerto, evidenziano indiscutibilmente le peculiarità di organizzazione e strutturazione del suono che il compositore aveva impresso e modellato univocamente per quel tipo di esecuzione orchestrale: il musicista aveva "costruito" la sua orchestra personale attraverso il Synclavier e ora che dei musicisti "in carne e ossa" erano in grado di suonarle, l'artista decise comunque di "timbrare" l'esecuzione inserendo musica composta elettronicamente.
Oltre l'*Ouverture*, Zappa diresse anche *Food Gathering In Post-Industrial America*, *Welcome To The United States* e il bis di *G-Spot Tornado*, utilizzando i suoi particolarissimi schemi "direzionali" nello stesso modo in cui aveva "comandato" le varie band nell'esecuzione di musica rock, rimarcando dunque l'idea e la concreta possibilità di dirigere l'ensemble come dirigeva i Mothers, ad esempio, nel 1970…
Secondo Zappa: "Far roteare le dita a mo' di carezza sui boccoli di una pettinatura rasta sulla destra della mia testa significa 'suonate reggae', mentre da tutt'e due le parti significa 'suonate ska'. Nel corso di qualsiasi canzone, a prescindere dallo stile con cui è stata imparata, se mi gira faccio cenno al gruppo, che la rimodella come ho detto. I ragazzi del gruppo imparano presto norme e manierismi tipici e a quali stili musicali si applicano; sono così in grado di tradurre all'istante la canzone in uno di quei 'dialetti' musicali".


FABIO D'EMILIO
Palazzo dello Sport di Roma, 31 agosto 1973.

FILLMORE EAST – JUNE 1971 (Mothers) e CIVILIZATION PHASE III. Disegno pubblicato su Facebook nel 2020.

In merito all'esecuzione dello *Yellow Shark* il responso del pubblico e della critica fu, questa volta, finalmente esaltante. Tra la gente accorsa in massa all'evento gli zappiani che avevano seguito l'iter artistico del maestro rimasero affascinati dai concerti a cui avevano assistito sia per la particolare commistione tra un ensemble "classico" e il prolifico e tagliente chitarrista, sia per l'esecuzione e la particolarità dei brani proposti. I meno giovani ebbero invece l'occasione di immergersi in un mondo musicale complesso, assolutamente vario, ironico e innovativo per ricerca del suono e rappresentazione. A riguardo, Molich-Zebhauser e Askin hanno affermato rispettivamente: "Dovete immaginare che durante le serate dello Yellow Shark, c'erano almeno tre o quattro differenti stili musicali: nuovi arrangiamenti dei suoi brani, alcune composizioni di musica contemporanea, qualche scherzo, qualche parte elettronica ed elementi jazz. Dall'attenzione con cui il pubblico ascoltava brani difficili quali il quintetto d'archi di *Times Beach*, e anche *Ruth Is Sleeping*. È stato veramente fantastico come il pubblico ha reagito, come ha ascoltato in un silenzio che raramente accade".
Zappa riuscì a presenziare anche la serata del 19 settembre ma a causa del male, ormai allo stadio conclusivo, dovette tornare il 22 in Usa: sottoposto a rigide cure e continui esami, il compositore continuò imperterrito a organizzare e pianificare la pubblicazione delle sue opere, supportato dai vari collaboratori con i quali lavorava anche nel letto d'ospedale. Nell'ottobre del 1992 uscì infatti PLAYGROUND PSYCHOTICS, un doppio Cd che conteneva brani dei concerti dei Mothers del 1971 al Fillmore East e al Pauley Pavillion, estratti del con-



certo al Rainbow Theatre, spezzoni di dialoghi sulla vita *on the road* di quegli anni, parte dei dialoghi e della colonna sonora del video *The True Story of 200 Motels*, una memorabile versione di *Billy The Mountain* e lo straordinario concerto con John Lennon e Yoko Ono a New York il 6 giugno del 1971. Lennon, solo a suo nome, aveva già pubblicato nel 1972 la sua "versione" del concerto, nonostante Zappa gli avesse fornito le registrazioni del Fillmore East. Ad aprile del 1993 fu pubblicato inoltre il Cd AHEAD OF THEIR TIME e furono preparati altri album che sarebbero usciti postumi.

Il 2 novembre 1993 usciva negli Stati Uniti THE YELLOW SHARK in Cd. Nell'evidenziare le caratteristiche tecniche e strutturali dei brani si è fatto esplicito riferimento alle componenti intertestuali e teatrali occorse durante i concerti e alla spiegazione contenuta all'interno del libretto dell'opera. Lo "Squalo Giallo" inizia con una breve introduzione, di quasi due minuti, aperta da un fragoroso applauso rivolto nei confronti di Zappa che, con il suo ormai classico slang modulare, spiega quale sarebbe stata la parola segreta di quella notte. Era un espediente che il musicista utilizzava all'interno dei suoi concerti, formulando secondo le circostanze una parola tema che era ripetuta, come un tormentone, lungo tutto il concerto. Quando Zappa afferma "La parola segreta per questa sera è…" si sente il suono campionato di una mitraglietta da bambini, tipo quelle che emettono scintille, senza nessun riferimento verbale. Dopo aver introdotto Peter Rundel, il compositore si avvia a lasciare il palco non prima di aver puntualizzato: "E se avete delle mutande da gettare sul palco, gettatele da qualche altra parte"; affermazione inerente alla richiesta, fatta in un tour precedente, di raccogliere quante più mutande possibili per farne un grande telo. Zappa sottolineò dunque a modo suo che in quel momento invece "si faceva sul serio".

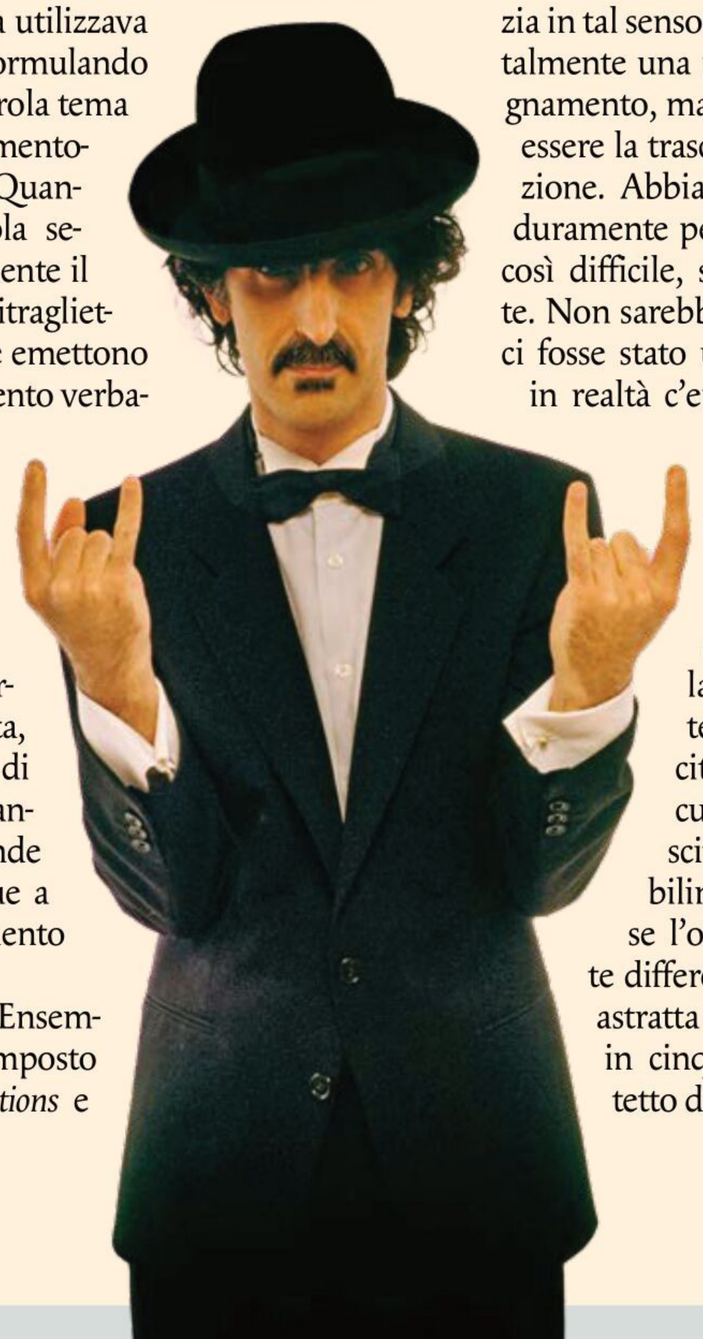
Il primo brano eseguito dall'Ensemble Modern è un medley composto dai temi di *Dog Breath Variations* e *Uncle Meat*, due composizioni del 1967 che erano state pubblicate sul disco UNCLE MEAT e orchestrate già nel 1975. THE YELLOW SHARK comincia quindi con lo sguardo rivolto verso il passato, a confermare sia la linearità di tutta l'opera zappiana, sia il suo punto di partenza orchestrale. Il medley, riorchestrato nel 1983 da Ali N. Askin, ha alcune caratteristiche strutturali che per ritmica e utilizzo della sezione dei fiati riconducono indubbiamente a Stravinskij. Inoltre, lo scontro sonoro delle linee melodiche dei temi con le percussioni ci rimanda nuovamente all'utilizzo degli schemi discorsivi adattati ai moduli musicali.

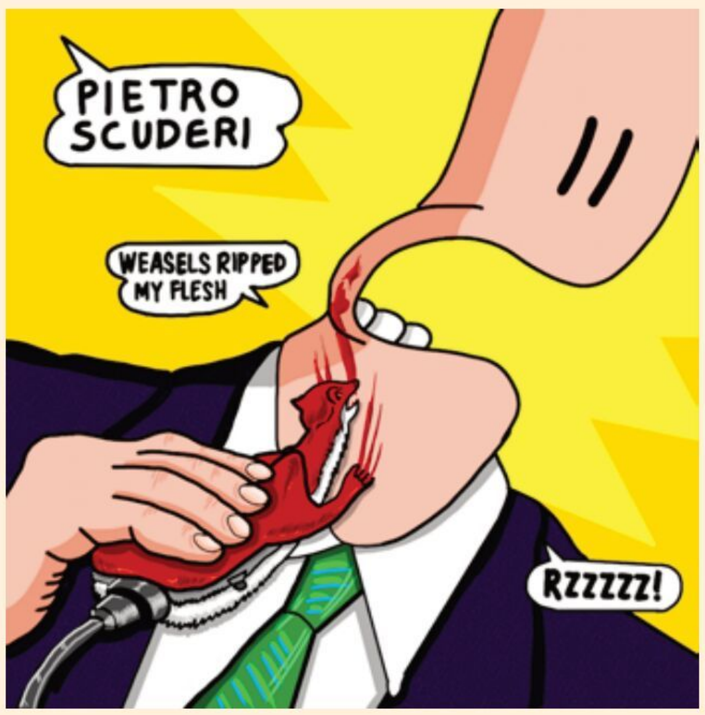
Outrage At Valdez, che segue, è la colonna sonora composta con il Synclavier di un documentario realizzato nel 1988 da Zappa per la fondazione Jacques Cousteau in occasione del disastro ecologico causato dalla petroliera Exxon Valdez in Alaska. A differenza del documentario, dove furono utilizzati solo 50 secondi, l'Ensemble Modern ne eseguì 3.27 minuti dei 14 totali. Questo brano, malinconico nella stupenda linea melodica, ricorda in un certo senso l'impostazione di *Naval Aviation In Art?* e il suo modo di espandersi partendo dal tema definito. Peter Rundel evidenzia in tal senso: "È altrettanto fondamentalmente una melodia con un accompagnamento, ma la melodia stessa sembra essere la trascrizione di un'improvvisazione. Abbiamo dovuto lavorare così duramente perché è trascritta in modo così difficile, specialmente ritmicamente. Non sarebbe stato così complicato se ci fosse stato un solista a suonarla, ma in realtà c'erano un sacco di raddoppi all'unisono di differenti musicisti che suonavano la stessa parte".

Il brano seguente, *Times Beach*, ha uguale valenza "ecologica" rispetto alla composizione precedente poiché si riferisce a una cittadina statunitense evacuata a causa della fuoriuscita di diossina da uno stabilimento industriale, anche se l'orchestrazione è totalmente differente: prima composizione astratta dello YELLOW SHARK in cinque movimenti per quintetto di fiati, è molto vicina strutturalmente a *The Perfect Stranger* nell'impostazione e nell'incastonamento delle strutture sonore.

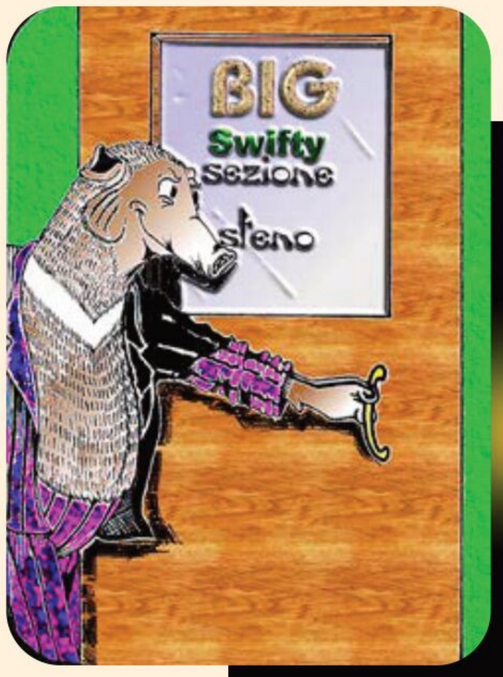
III Revised, di circa due minuti, uno dei movimenti del quartetto d'archi *None of the Above*, è diventato per l'occasione un quintetto con l'introduzione di una parte per contrabbasso. La breve ma intensa composizione si snoda tra il "lamento" dei violini e i sussulti del contrabbasso, introducendo senza soluzione di continuità *The Girl In the Magnesium Dress*. Realizzato con il Synclavier e pubblicato in THE PERFECT STRANGER, dimostra la grande maestria tecnica dell'Ensemble Modern che riuscì a eseguirlo tracciando perfettamente il lucido e pericoloso effetto dell'abito della ragazza. Con

In basso a destra: elaborazione della copertina di WEASELS RIPPED MY FLESH (2018).





GUIDO HARARI



un certo orgoglio Rundel ebbe modo di puntualizzare: "All'inizio, quando ci furono le prime piccole discussioni con Frank lui spesso diceva che non saremmo mai riusciti a suonarla fin dalla prima e seconda prova, sosteneva che fosse impossibile da suonare".

Rundel focalizza *Be-Bop Tango*: "Al di là della strumentazione, la novità riguardo a esso è data dalla sezione centrale dove i musicisti suonano come jazzisti che eseguono il 'jazz talking'. Frank ci disse di immaginare di essere seduti in un ristorante, una sorta di piano bar dove la gente parlava e rideva". Il brano è un frammento di 3.43 minuti della versione contenuta in ROXY & ELSEWHER, che dura quasi 17 minuti: è la prima espressione decisamente ironica della musica zappiana. I musicisti dell'ensemble rappresentarono dunque le chiassose dinamiche di un bar, fermando la musica e fingendo di discutere animatamente fra di loro. Questo ci riporta, tra l'altro, al caos serale di *America Drinks & Goes Home* (ABSOLUTELY FREE) e a quello mattutino di *Dupree's Paradise* (THE PERFECT STRANGER). THE YELLOW SHARK prosegue con una composizione per due pianoforti dal titolo *Ruth Is Sleeping*, inerente al fatto che la percussionista di Zappa, Ruth Komanoff moglie di Ian Underwood, durante le sedute di prova del 1972/73 si sdraiava sulla marimba e dormiva: è stato il primo brano composto da Zappa al Synclavier, con il quale aveva stampato le partiture per i due pianoforti. La versione suonata da Hermann Kretzschmar e Ueli Wiget, pianisti dell'Ensemble Modern, deriva da una "ottimizzazione" che Askin aveva realizzato, modificando la partitura per piano così da renderla eseguibile con due pianoforti. Il brano è privo d'ogni forma ritmica e sviluppa, come la definisce Rundel, *una pazza polifonia selvaggia*: sembra il commento sonoro di un pisolino pomeridiano quieto all'inizio, disturbato da sogni o rumori esterni nella fase centrale, altalenante nella sua fase finale.

None Of The Above è l'evoluzione tecnica di *III Revised*. La complessità della composizione è sottolineata ancora da Rundel, che conferma inoltre la trasposizione dei movimenti eseguiti da Zappa on stage quando voleva far cambiare genere musicale alla rock band, commisurata ovviamente ai musicisti dell'ensemble: "È un brano con una diteggiatura e una tecni-

Disegno alternativo per la copertina del libro *Gli approdi sinfonici di Frank Zappa* (2020).

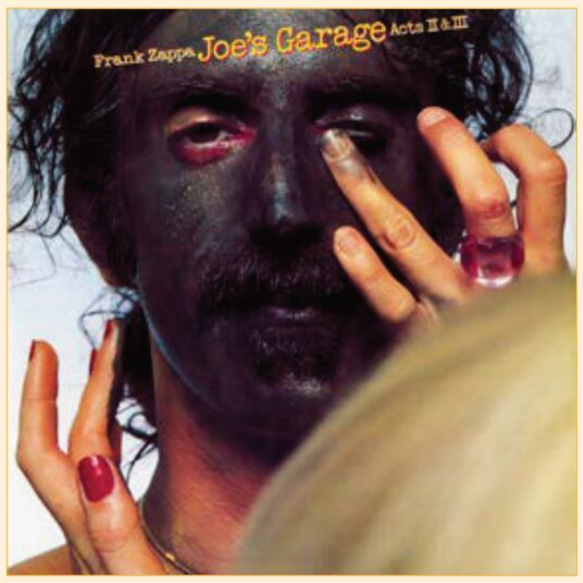
«CON L'ORCHESTRA ZAPPA AVEVA FINALMENTE LA POSSIBILITÀ DI TESTARE LE COMPOSIZIONI REALIZZATE AL SYNCLAVIER»

A destra, elaborazione THE MAN FROM UTOPIA (2019). A sinistra: disegno per il brano *Dickies Such An Asshole* (2019).

ca molto inusuale, per esempio ci sono parecchie note suonate immediatamente sul ponte, indicate con 'sul ponticello', e talvolta ci risultò piuttosto complicato capire la terminologia tecnica usata da Frank come 'mettici il sopracciglio' (un'indicazione per una necessaria dose di umorismo nell'eseguire quella particolare parte) o come 'dategli stile!' nel senso di eseguire quelle note provando ad aggiungervi una personale esperienza nel campo della musica moderna".
Un suono campionato, tipo ascensore che sale, introduce senza soluzione di continuità *Pentagon Afternoon*, un poema sinfonico molto lungo e complesso che era stato accorciato per un'esecuzione di quasi tre minuti. Ancora Rundel: "Quello che ricordo perfettamente di *Pentagon Afternoon* è che si trattava di una composizione veramente molto lunga, con una partitura molto voluminosa… ne provammo in differenti momenti delle sedute di prova, e nel frattempo Frank continuava a riorchestrare e modificarne le parti… ma alla fine solamente una piccola parte di questo lavoro venne effettivamente lasciata nel programma definitivo".
Nel brano Zappa descrive le alte uniformi americane impegnate in un pomeriggio al Pentagono, immaginandosi cosa dovranno fare in futuro, quale Paese dovranno soggiogare e quali sistemi andranno a usare. La composizione si evolve principalmente sugli archi e i fiati, con incursioni delle percussioni, brevi tintinnii replicati dal piano e dalla chitarra e veri rumori campionati: sonorità "industriali". La parte finale vede i musicisti inattivi che, armati di pistole giocattolo "a raggi X", il cui suono è simile alla parola segreta citata all'inizio dal compositore, "eliminano" la sezione degli archi occupandone il posto. L'ironia sonora e della rappresentazione teatrale dell'ensemble fa da contraltare all'estrema serietà del tema del brano; preoccupazione che Zappa aveva vissuto, con la quale era cresciuto e che aveva esternato già nei primi album dei Mothers.
Un lungo applauso prelude *Questi cazzi di piccione*, un'altra esclamazione italiana dopo il *Tengo 'na minchia tanta* palermitano, che spiega una fastidiosa preoccupazione: passeggiare per Venezia con l'incombente minaccia che i piccioni ti defechino addosso. Zappa spiega: "Invece di avere alberi, a Venezia hanno i colombi, e colombi in quantità 'industriale'. Il che rappresenta probabilmente uno dei motivi per cui la città sta affondando. Il titolo è una riflessione…".
La composizione è strutturata essenzialmente sulla sezione degli archi che, battendo il tempo sugli strumenti, descrive i piccioni, la loro incombente minaccia e i loro maleodoranti bisogni. Anche questo brano si chiude con il suono della parola segreta. *Times Beach III*, terza e ultima parte di *Times Beach*, apre i brani più divertenti e ironici di concerto e disco: *Food Gathering In Post-Industrial America, 1992* e *Welcome To The United States*, due composizioni collegate che evidenziano la genialità della musica di Zappa inserita nella "professionale" teatralità dell'esecuzione.
Il primo brano, diretto dall'autore, è tutto giocato su una specie di monologo recitato da Hilary Sturt. Una sirena varèsiana introduce la lettura del testo da parte della suonatrice di viola, mentre gli altri musicisti si sbizzarriscono nell'imitazione vocale e musicale dei cibi e delle cose descritte, tra le quali anche il *poodle*, l'immancabile barboncino zappiano. La scenetta più gustosa della pièce ha luogo quando, dopo che la Sturt ha detto: "*Tritium-enriched sewage*", Catherine Miliken, l'australiana suonatrice dell'oboe e del corno inglese, inizia a soffiare con un didgeridoo dentro un recipiente pieno d'acqua, producendo irresistibili gorgoglii mentre l'intera sezione dei fiati, rappresentante una banda di giovinastri post-yuppie, si precipita davanti al palcoscenico contorcendosi ed emettendo strani grugniti, nell'atto di mimare il rovistare nell'immondizia. Il tutto termina tra gli applausi e l'ensemble che, suonando a mo' di banda la musica del carnevale tedesco, esegue la marcetta denominata *Narhalla March*, con il marcato accento tedesco del percussionista Rainer Romer che risuona nella sala. Questi, che nell'operistico italiano "riderò, riderà", dopo aver introdotto Peter Rundel, invita i musicisti appunto a ridere, come avviene per il maestro di cerimonia del carnevale tedesco; dopo aver chiamato nuovamente la risata accoglie il pianista Hermann Kretzschmar il quale, con uno sgargiante abito blu e una specie di lungo cilindro rosso in testa, inizia *Welcome To The United States* diretta ancora da Zappa. Tutta la composizione è dominata dallo stesso Kretzschmar che, nei panni di un incombente doganiere, spiega il formulario che i visitatori diretti in Usa devono compilare. Sul declamato del pianista la sezione degli archi intona una musica minacciosa mentre l'ensemble risponde vocalmente "*yes or no*" alle domande del questionario e musicalmente con una serie di rumori pilotati. Questa è la parte più interessante del brano: il suono minaccioso dei violini sfuma nelle percussioni e poi, in sequenza per ogni domanda, i musicisti eseguono uno stacco in puro free jazz e l'introduzione del brano *Fenbot In A Wet T-shirt* da JOE'S GARAGE, creando un'atmosfera esotica evocata dalle richieste del sedicente ufficiale dell'immigrazione. Quando Kretzschmar chiede poi se siano stati o siano coinvolti in attività terroristiche, supportati dal pubblico, i musicisti intonano pochi secondi del tema della sempre presente *Louie Louie*, che Zappa da anni aveva ampiamente ridicolizzato con la sua *Plastic People*.
Queste due composizioni collegate, concettualmente e strutturalmente, rappre-

Disegno pagina centrale del booklet di HOT JAZZ del Trio Kadabra (2019).

JOE'S GARAGE ACTS II & III e ROXY & ELSEWHERE.



sentano un poderoso "schiaffo" menato da Zappa alle sacre istituzioni della musica colta: i musicisti dell'ensemble non si limitano a eseguire le partiture, poiché devono anche interpretarle sul palco all'interno di due pièce teatrali articolate volte a un entertainment intelligente e dissacrante.
Il compositore plasma il materiale umano e musicale che ha a disposizione, riassemblandolo secondo i propri stilemi, già definiti all'inizio della sua carriera artistica: l'Ensemble Modern suona, interpreta e interagisce sul palco come i Mothers del 1968. *Pound For A Brown* e il seguente *Exercise #4*, eseguiti come breve medley, riportano l'ascoltatore zappiano al passato: il primo era infatti un brano per quartetto d'archi scritto tra il 1957 e il 1958 in occasione del diploma di Zappa e inserito per la tematica (una scommessa in denaro tra due elementi dei Mothers durante il tragitto per Londra in autobus) nel disco UNCLE MEAT, che comprende anche il seguente *Exercise #4* composto invece nel 1962. *Pound For A Brown* inizia con il "classico" bordone dei fiati sul quale i violini suonano il tema melodioso: pur nella sua semplicità, la composizione dimostra come un brano d'altri tempi, riarrangiato ed eseguito impeccabilmente, possa suscitare ancora un grande impatto anche se in una nuova veste.
La penultima composizione è il lineare e a tratti triste *Get Whitey*. Il titolo, inerente al colore bianco, farebbe riferimento al fatto che le note del pianoforte suonate corrispondessero solo ai tasti bianchi anche se, secondo una interpretazione più recente, dovrebbe essere inteso invece nel senso di "imbiancare", "incanutire", in riferimento a quanto stava accadendo a Zappa a causa delle terapie per contrastare il tumore. È una composizione dalla struttura alternata, all'interno della quale più melodie s'intersecano tra loro, con un ritmo lento, ondeggiante sui fiati e il pianoforte che, attraverso i gruppi irregolari, sembrano quasi riprendere quelle parti sonore sfuggenti.
G-Spot Tornado conclude concerto e disco come una potente carica di battaglia. Il brano è stato realizzato con il Synclavier e, come per JAZZ FROM HELL che lo contiene, è stato il momento più esaltante dei concerti dopo la teatralità di *Welcome To The United States* e il dovuto bis. La valenza di *G-Spot Tornado* fu quindi doppia, sia perché Zappa lo reputava un brano "*impossible-to-play*", sia per l'entusiasmante apprezzamento del pubblico. La composizione, di poco più di cinque minuti, si sviluppa su una andatura costante tenuta da tutti gli strumenti, con la sezione ritmica che alterna la linea sugli accenti a un ritmo sincopato. Il tema del brano è eseguito, nell'ordine, dagli archi, dal pianoforte, dalle percussioni, nuovamente dagli archi e dalla marimba, prima della sospensione centrale all'interno della quale alcuni strumenti s'inseguono con veloci fraseggi. Il tema, ripreso poi dalla marimba e continuato dagli archi, si "schianta" nel boato del gong che chiude la composizione. Gli spettatori rimasero probabilmente così colpiti dalla ritmica e della potenza del brano che applaudirono alcuni secondi dopo la conclusione dello stesso.
L'opera *The Yellow Shark*, come sostiene Molich-Zebhauser, può essere realmente considerata come una grande suite, inerente e contenente tutti gli aspetti della musica colta concepiti, realizzati e non, dal compositore; suite che dimostra la continuità concettuale di temi, musiche, ironia e della teatralità dell'immenso universo zappiano. Zappa non suonava più la chitarra da qualche anno (l'ultima performance "chitarristica" risale al 1991, quando si esibì a Praga in occasione dell'invito fattogli dal presidente Havel per diventare una sorta di "ambasciatore della musica" dell'Est) e suo figlio Dweezil era convinto, tra le lacrime, che fosse a causa del male; in realtà, il musicista, maturo anche anagraficamente, aveva preso da tempo la decisione di non imbracciare più una sei corde, anche a causa delle continue disavventure manageriali e non da ultimo dei problemi insorti con la band del 1988, che aveva dovuto sciogliere per i contrasti tra alcuni dei suoi componenti. L'opportunità inseguita durante un'intera carriera e raggiunta con l'Ensemble Modern gli aveva consentito dunque, per la prima volta, di esprimere pienamente quello che era sin dal primo brano messo su carta: un compositore.

Sopra: elaborazione commemorativa per l'anniversario della morte di George Duke (2019) e JAZZ FROM HELL.
A destra: Zappa con Fabio Treves nel 1988 a Milano.

Zappa "amletico", dalla tesi di Scuderi (1997). A destra: copertina del libro (Arcana).

GALIMBERTI

Lunedì 6 dicembre 1993 fu dato l'annuncio della scomparsa di Frank Vincent Zappa con questo comunicato: "Il compositore Frank Zappa è partito per l'ultima tournée poco prima delle sei di sabato 4 dicembre 1993 ed è stato sepolto domenica cinque dicembre nel corso di una cerimonia privata alla quale ha assistito la sua famiglia. Al momento della sua morte, avvenuta nella sua casa di Los Angeles, erano con lui la moglie Gail e i quattro figli Moon, Dweezil, Ahmet e Diva".

Antipasto Ritual

Dopo tredici anni di attesa, i **Ritual** rompono il silenzio pubblicando un'anteprima di quello che sarà il loro nuovo album in studio, THE STORY OF MR. BOGD, che sarà diviso in due parti. La prima, secondo il gruppo, non uscirà prima di giugno. Ne abbiamo parlato con il cantante **Patrik Lundström...**

Testo: **Antonio De Sarno**

Fino al 2007, l'avventura discografica della prog band svedese Ritual aveva seguito un ritmo regolare: quattro dischi pubblicati a quattro anni di distanza uno dall'altro, a partire dall'ottimo e omonimo esordio del 1995, passando per SUPERB BIRTH (1999), THINK LIKE A MOUNTAIN (2003) e THE HEMULIC VOLUNTARY BAND (2007). Poi, il blocco prolungato e il timore da parte degli appassionati di avere perso per sempre questa eccellente formazione, composta da **Patrik Lundström** (voce), **Johan Nordgren** (batteria), **Fredrik Lindqvist** (basso) e **Jon Gamble** (tastiere). La parola fine però non è mai stata ufficialmente pronunciata, e quindi ecco che, tredici anni dopo l'ultima uscita, qualcosa ha ricominciato a muoversi. Per ora il quartetto ha dato alle stampe solo un Ep di venti minuti, intitolato GLIMPSES FROM THE STORY OF MR. BOGD: quattro pezzi che lasciano ben sperare in vista dei prossimi album in studio, THE STORY

Ritual oggi: la loro strana concezione del tempo traspare anche da foto come questa...

OF MR. BOGD PART 1 e PART 2, la cui pubblicazione è prevista per quest'anno.

Tredici anni sono un'enormità. Cosa è accaduto dopo THE HEMULIC VOLUNTARY BAND?

È vero, è passato molto tempo. Ma i Ritual non sono la nostra principale occupazione, abbiamo quasi tutti un lavoro e una famiglia a cui badare. In realtà avevamo iniziato a comporre del nuovo materiale immediatamente dopo il tour di THE HEMULIC VOLUNTARY BAND, all'inizio del 2009. Poi abbiamo perso la nostra sala prove e per oltre un anno non abbiamo avuto un posto in cui suonare e registrare. Io stesso sono passato attraverso un grande cambiamento personale: ho divorziato, ho trovato l'amore della mia vita e mi sono trasferito a Stoccolma. Sono tutte cose che richiedono un sacco di tempo, il lavoro con i Ritual ne ha risentito, è diventato intermittente. Mettiamoci pure il fatto che a noi non piace fare le cose in fretta e che siamo molto pignoli per quanto riguarda la nostra musica. Certo, sarebbe stato fantastico se fossimo riusciti a pubblicare il nuovo disco già due o tre anni dopo il precedente, ma ormai è andata così.

Il nuovo Ep dei Ritual.

Da quello che ho capito, THE STORY OF MR. BOGD è un concept album: i protagonisti saranno ancora i personaggi della scrittrice Tove Jansson, come nella maggior parte dei vostri precedenti lavori?

Più che altro si tratta di una storia. Un racconto che ha un suo percorso e un suo sviluppo. La storia parla di un personaggio immaginario che si chiama Chichikov Bogd, ed è ambientata in un contesto vicino all'Europa del tardo Ottocento. Mr. Bogd è un uomo benestante, ricco, che nel mezzo della sua esistenza ha una crisi personale così profonda da decidere di abbandonare tutto ciò che ha e cambiare totalmente vita. In poche parole, il tema principale della storia è il passaggio dal certo all'incerto, e quali motivazioni possano spingere un uomo a fare un passo del genere. Stavolta i personaggi di Tove Jansson non c'entrano: la storia l'ha scritta il nostro bassista Fredrik Lindqvist e, come sempre, al suo interno ci sono anche i consueti riferimenti "ecosofici".

I nuovi pezzi mantengono la stessa energia che caratterizza da sempre anche le vostre esibizioni live. Come fate a ottenere questo risultato?

Hmmm… questa è una bella domanda. Ci sono così tanti fattori che contribuiscono a renderci quello che siamo, sia come individui che come gruppo. Cercare di avere una corretta visione di quello che siamo può rivelarsi paradossale. Diciamo che siamo sempre stati attratti dalle atmosfere drammatiche e dall'eterogeneità: non ci spaventa certo saltare tra atmosfere e figurazioni ritmiche differenti. Tutto questo rende l'ascolto più stimolante, ma non si tratta di decisioni prese a tavolino durante il processo di scrittura dei brani: tutto nasce al momento, ci concentriamo su quello che ci sembra più interessante, senza pensare a come possa essere recepito dall'ascoltatore. Riguardo all'energia di cui parlavi, qualcuno giustamente ha detto che i musicisti non invecchiano mai!

Parliamo della composizione dei brani. Nel corso degli anni avete mantenuto praticamente intatto il vostro sound.

Eppure le canzoni dei Ritual sono venute alla luce in tanti modi diversi. Tutti e quattro contribuiamo in fase di scrittura, mentre Fredrik si occupa dei testi. Alcune composizioni arrivano al gruppo già ultimate, mentre altre sono il frutto di un lavoro collettivo. Ad esempio, un pezzo come *Think Like A Mountain* [title-track dell'omonimo album del 2003, *ndr*] è uscita fuori da una jam session in sala prove. In ogni caso, anche se uno di noi si presenta con lo scheletro di una canzone, fino a quando non iniziamo a suonarla, arrangiarla e provarla tutti insieme non diventa realmente una canzone dei Ritual.

È andata così anche per i nuovi brani?

Il procedimento non è cambiato molto. Ma c'è una differenza: il nuovo materiale è stato composto e sviluppato durante un periodo di tempo molto lungo. E ha resistito negli anni. Voglio dire: se una canzone quando l'ascolti suona ancora valida e importante dopo dodici anni, qualcosa vorrà pur dire. Con il passa-

re del tempo, le parti meno interessanti di un brano vengono alla luce e possono essere rimodellate, adattate o semplicemente eliminate. Perciò, anche se queste nuove canzoni hanno mantenuto l'innocenza e la forza immaginifica originaria, al tempo stesso hanno avuto modo di maturare nel corso degli anni. Un'altra differenza rispetto al passato è che questi pezzi sono stati registrati nel nostro studio personale, e poi ognuno di noi ha potuto aggiungere altre parti nei rispettivi studi di registrazione domestici: questo significa che abbiamo potuto cambiare e raffinare alcune idee senza avere la preoccupazione del costo per l'affitto di uno studio.

THE HEMULIC VOLUNTARY BAND è considerato da molti come il vostro album migliore. A posteriori, siete soddisfatti del successo che ha riscosso a livello di critica e di vendite?

Siamo rimasti molto soddisfatti del nostro quarto album, in particolare di essere riusciti a realizzare un brano complesso come *A Dangerous Journey*. Ovviamente ci fa piacere il giudizio positivo della critica, ma quello che per noi fa la differenza è la reazione che la nostra musica riesce a scaturire nel pubblico che viene a vedere i nostri concerti: è il pubblico a proiettare la musica in una nuova dimensione! Quindi posso dire che THE HEMULIC VOLUNTARY BAND artisticamente è stato un successo, ma soprattutto una gioia e una soddisfazione personale. Vale la pena fare musica anche solo per se stessi: immagino che continueremmo a scrivere e registrare nuovo materiale anche se non avessimo la possibilità di pubblicarlo. Fare musica ci rende felici. Se poi a qualcuno piace quello che facciamo, allora tanto meglio. Non pensiamo mai all'aspetto commerciale… anche perché se lo facessimo, non sarebbe certamente questa la musica più adatta per arricchirsi!

Cosa ricordi del tour con The Tangent e Beardfish? L'unica data italiana, il 18 maggio del 2008 al Thunder Road di Codevilla, fu molto piacevole…

Ho dei grandi ricordi: amicizia, eccitazione, paesaggi bellissimi, ottima birra tedesca, club pieni di gente sudata e fantastici concerti! Abbiamo girato l'Europa su un pullman gigantesco insieme alle altre due band… ti puoi immaginare il casino che abbiamo fatto! Mi ricordo benissimo la data italiana: suonammo *Wingspread* per la prima volta dopo tanti anni e Andy Tillison, il cantante e tastierista dei Tangent, era sotto il palco a cantare a squarciagola insieme a noi! Che persona meravigliosa! Non a caso uno dei nuovi brani, *Mr. Tilly And His Gang*, fa riferimento proprio a quel tour e a quei compagni di viaggio!

«Fare musica ci rende felici. Se poi a qualcuno piace quello che facciamo, allora tanto meglio»

Negli anni 90 la Svezia è diventata una delle nazioni più attive dal punto di vista della produzione musicale di genere progressive rock, anche se da quello che so ci sono pochi prog fan nel vostro Paese…

La Svezia è una grande esportatrice di musica, non solo dal punto di vista della produzione più commerciale, ma anche per quanto riguarda ambiti più di nicchia come il progressive rock o il folk. Non saprei dirti quanto sia sottostimato un gruppo prog da noi rispetto a, che so, quanto lo sia un gruppo prog italiano in Italia… penso che in generale sia sempre lo stesso discorso, ovvero che il pubblico tende a dare maggiore attenzione a ciò che viene da fuori. Capita anche con altri fenomeni culturali: quando qualcosa viene da lontano sembra tutto più esotico e interessante, non so se capisci cosa intendo dire… Comunque ci sentiamo parte della scena prog svedese e siamo felici e orgogliosi di farne parte.

Oltre che con i Ritual, sei anche impegnato come cantante nei Kaipa. Come è iniziata questa avventura?

È iniziata circa vent'anni fa, quando Mr Kaipa in persona, ovvero Hans Lundin, mi ha telefonato per chiedermi se fossi interessato a cantare qualche brano del suo nuovo album solista. Mi ha inviato il materiale e mi è piaciuto, specialmente le parti vocali: melodie molto belle, romantiche, piene di energia e spesso contaminate da elementi folk. Alla fine il progetto solista di Hans si è trasformato in un album dei Kaipa, soprattutto dopo il coinvolgimento di Roine Stolt. Il resto è storia, anche se forse è fuori luogo definire i Kaipa una band vera e propria, dato che non abbiamo mai suonato tutti insieme. Si tratta piuttosto di un progetto di studio, in cui Lundin svolge il ruolo di direttore musicale e unico compositore. Io mi occupo solo di registrare le parti cantate insieme a Aleena Gibson e allo stesso Hans. Devo dire che è molto divertente e spero di aver contribuito in qualche modo alla riuscita del progetto.

Nel 1997 con i Blonde hai rappresentato la Svezia all'Eurovision Song Contest: cosa ricordi di quell'esperienza e cosa ne pensi della musica pop in generale? Se non sbaglio sei un grande fan degli Abba…

La partecipazione all'Eurovision Song Contest è stata una grande avventura da cui ho imparato molto, perché ho potuto osservare più da vicino le dinamiche del lato più commerciale dell'industria discografica. Tutto questo ha reso più facile capire chi ero e chi volevo essere. La mia adolescenza musicale è stata caratterizzata dall'ascolto di Beatles, Jimi Hendrix e Queen. L'interesse per il prog è sbocciato quando ho formato un gruppo con Johan Nordgren (batteria) e Fredrik Lindqvist (basso) nel 1998. Per me la musica è pura magia, e la magia non conosce confini o generi: mi piace qualsiasi tipo di musica, a patto che riesca a percepire la magia! Si capisce subito quando c'è il cuore dietro alle note, quando chi compone e chi suona è veramente appassionato. È vero, amo gli Abba ma la mia band preferita di sempre sono i Queen… un gruppo straniero, ovviamente!

ABBONATI

ALLA TUA RIVISTA PREFERITA

LA RICEVI A CASA APPENA STAMPATA

CONSEGNA GARANTITA ENTRO 48H

Posteitaliane Posta PremiumPress

Con l'abbonamento cartaceo la versione digitale è in **OMAGGIO**!

Riceverai 6 numeri a soli

43,90€

invece di ~~59,40€~~

Disponibile su App Store

DISPONIBILE ANCHE IN VERSIONE DIGITALE

Scansiona il QrCode per abbonarti oppure contattaci

Telefono 02 87168197

online www.sprea.it/prog

email abbonamenti@sprea.it

WhatsApp 329 3922420

Informativa ex Art.13 LGS 196/2003. I suoi dati saranno trattati da Sprea SpA, nonché dalle società con essa in rapporto di controllo e collegamento ai sensi dell'art. 2359 c.c. titolari del trattamento, per dare corso alla sua richiesta di abbonamento. A tale scopo, è indispensabile il conferimento dei dati anagrafici. Inoltre previo suo consenso i suoi dati potranno essere trattati dalle Titolari per le seguenti finalità: 1) Finalità di indagini di mercato e analisi di tipo statistico anche al fine di migliorare la qualità dei servizi erogati, marketing, attività promozionali, offerte commerciali anche nell'interesse di terzi. 2) Finalità connesse alla comunicazione dei suoi dati personali a soggetti operanti nei settori editoriale, largo consumo e distribuzione, vendita a distanza, arredamento, telecomunicazioni, farmaceutico, finanziario, assicurativo, automobilistico e ad enti pubblici ed Onlus, per propri utilizzi aventi le medesime finalità di cui al suddetto punto 1) e 2). Per tutte le finalità menzionate è necessario il suo esplicito consenso. Responsabile del trattamento è Sprea SpA via Torino 51 20063 Cernusco SN (MI). I suoi dati saranno resi disponibili alle seguenti categorie di incaricati che li tratteranno per i suddetti fini: addetti al customer service, addetti alle attività di marketing, addetti al confezionamento. L'elenco aggiornato delle società del gruppo Sprea SpA, delle altre aziende a cui saranno comunicati i suoi dati e dei responsabili potrà in qualsiasi momento essere richiesto al numero +39 0287168197 "Customer Service". Lei può in ogni momento e gratuitamente esercitare i diritti previsti dall'articolo 7 del D.Lgs.196/03 – e cioè conoscere quali dei suoi dati vengono trattati, farli integrare, modificare o cancellare per violazione di legge, o opporsi al loro trattamento – scrivendo a Sprea SpA via Torino 51 20063 Cernusco SN (MI).

AFRICA, CARAIBI E ROGER DEAN

Nati nel 1969, gli **Osibisa** hanno contribuito in modo determinante a far conoscere la musica africana al pubblico europeo e americano. **Roger Dean** ha creato le copertine dei loro primi album e la combinazione di ritmi africani e groove latini ha precorso quella che sarebbe poi stata definita world music. Nel corso della loro carriera si sono esibiti in locali come il Ronnie Scott, auditorium come la Royal Festival Hall e festival come il Croprey. Ci siamo fatti raccontare la storia del gruppo da due membri fondatori: Teddy Osai e Wendell 'Dell' Richardson…

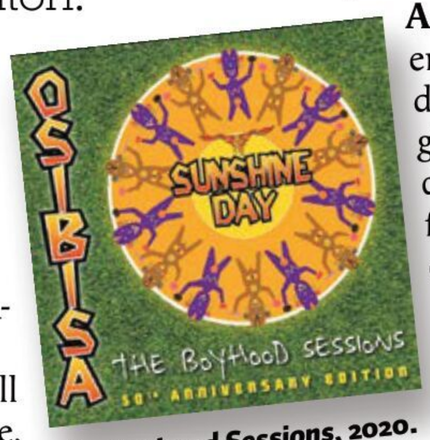
Testo: **Kris Needs**

> «La cosa che mi è rimasta più impressa è stato il Mar Y Sol Festival a Porto Rico nel 1972 con Allman Brothers, ELP, Alice Cooper e The Faces»
> **Dell Richardson**

Cinquantadue anni fa, quattro musicisti africani e tre caraibici unirono le loro forze a Londra e diedero vita agli Osibisa. Il pubblico britannico non aveva mai visto niente di simile: sette uomini sorridenti e avvolti in vesti multicolore che mescolavano fanfare di ottoni con percussioni esplosive e rock multiforme, generando gioia e divertimento. L'idea degli Osibisa di celebrare la cultura africana, irrorandola di rock, jazz e soul era decisamente una novità che gettò le fondamenta per il concetto di world music.

Il leader del gruppo, il sassofonista Teddy Osei, è nato nel 1937 in Africa e ha imparato da solo a suonare il sassofono ascoltando i dischi jazz. Poi ha formato la band The Star Gazers con il futuro batterista degli Osibisa, **Sol Amarfio**. Ai due si è unito il fratello di Osei, il trombettista **Mac Tontoh** e così sono nati The Comets. Il gruppo ha centrato anche una hit in Africa nel 1958, con *(I Feel) Pata Pata*. Nel 1962 Osei si è trasferito a Londra, lavorando come lavapiatti, fino a quando ha vinto una borsa di studio del governo del Ghana in musica e teatro. Nel 1964 ha formato i Cat's Paw, iniziando a sperimentare il sound che avrebbe caratterizzato gli Osibisa.

Il chitarrista Wendell 'Dell' Richardson, invece, era arrivato in Gran Bretagna quando aveva undici anni dall'isola di Antigua ed era cresciuto nella zona nord di Londra. Aveva formato i Sundae Times con il bassista **Calvin 'Fuzzy' Samuels** e il batterista **Conrad Isadore**, con cui aveva registrato un disco black rock nel 1969, US COLOURED KIDS. Samuels e Isadore se ne andarono poco dopo, per rispettivamente con Stephen Stills e Manfred Mann Chapter 3, e Richarson rimase da solo con tutta la strumentazione. L'incontro con il percussionista **Remi Kabaka** dei Ginger Baker's Air Force lo instradò verso le ritmiche africane. Nello stesso periodo avvenne anche l'incontro con Osei e con l'organista di Trinidad **Robert Bailey**. Una volta reclutati il bassista caraibico **Spartacus R** e il percussionista/sassofonista nigeriano **Loughty Lasisi Amao**, gli Osibisa erano nati (il nome deriva dalla parola ghanese 'osibisaba', che significa 'highlife', genere musicale che "utilizza le strutture melodiche e ritmiche principali della musica tradizionale akan, ma viene suonato con strumenti occidentali").



The Boyhood Sessions, 2020.

Essendo una band completamente formata da musicisti di colore, gli Osibisa dovevano sempre dare il massimo per conquistare il pubblico bianco. Fortunatamente il giornalista del «Melody Maker» **Richard Williams** iniziò a scrivere degli articoli molto positivi sul gruppo, specialmente quando descrisse le loro esibizioni al Ronnie Scott: "Il loro obiettivo è trascendere i generi… Highlife, jazz, rock, blues, soul e soprattutto cultura africana. Questa è autentica black music… e un'espressione di pura gioia". Dopo aver firmato il contratto con la MCA, gli Osibisa pubblicarono il loro debut album omonimo, prodotto da **Tony Visconti** e caratterizzato dall'iconica copertina e dal logo a forma di elefante volante a cura di un giovane **Roger Dean** (poi autore delle più celebri copertine degli **Yes**). Alla pubblicazione dell'album seguirono una lunga serie di concerti in tutto il mondo. Dopo il secondo album WOYAYA (1971) iniziarono anche i cambi di formazione, fino a quando nel 1975 il gruppo ottenne il suo più grande successo grazie all'hit single *Sunshine Day*, che raggiunse la diciassettesima posizione nella classifiche britanniche. Oggi, nonostante un infarto, Osei continua a gestire il marchio Osibisa, mentre Richardson va e viene. L'ultima uscita è stato l'album THE BOYHOOD SESSIONS: SUNSHINE DAY, che raccoglie una serie di

Osibisa con Paul Gambaccini (dietro), Ed 'Stewpot' Stewart, Dave Lee Travis (davanti), Noel Edmonds.

ECHOES/REDFERNS/GETTY IMAGES

PICTORIAL PRESS LTD/ALAMY STOCK PHOTO

Osibisa nel 1976: gioia pura.

brani originariamente destinati alla colonna sonora del film di **Richard Linklater** *Boyhood*; tra questi figurano anche una nuova versione di *Sunshine Day* e una versione acustica di *Woyaya*.

Come sono nati gli Osibisa?
Teddy Osei: Gli Osibisa sono nati quando ho incontrato Dell, dopo che il gruppo in cui suonava all'epoca, i Sundae Times, si era sciolto. Si portò appresso Robert Bailey e la band iniziò a prendere forma.
Dell Richardson: Avevamo ripagato tutta la nostra strumentazione alla President Records. Un'ottima cosa, se non che tutti quanti a quel punto si sentirono liberi di fare quello che volevano, dato che non c'era più bisogno di continuare a suonare con i Sundae Times per ripagare il debito. È iniziato tutto da lì: la strumentazione era parcheggiata all'interno di un pulmino davanti alla mia casa di Finsbury Park (Londra nord). L'ho dovuta scaricare in cucina.

Avete iniziato a provare insieme e poi avete registrato dei demo ai Morgan Studios di Londra…
DR: Un giorno io e Robert Bailey eravamo in studio e aspettavamo che arrivassero gli altri per iniziare. La session era stata fissata per le undici di mattina, ma a mezzogiorno ancora non si vedeva nessuno. Nel frattempo si è affacciato uno dei tecnici del suono e ci ha avvisato che il cliente prima di noi doveva ultimare un missaggio. Abbiamo dato un'occhiata in regia e c'era Paul McCartney sdraiato per terra, coperto da un lenzuolo. Robert ha commentato: "Forse è meglio che lasciamo perdere: i nostri musicisti non riescono mai ad arrivare in orario, mentre qui davanti a noi c'è una rock star come Paul McCartney, che potrebbe starsene in qualche hotel di lusso e invece preferisce dormire per terra per non allontanarsi neanche un attimo dalla sua musica".

Avete tenuto i vostri primi concerti nei club underground, come il Ronnie Scott di Londra. Nel 1970 le riviste musicali inglesi avevano iniziato a definirvi come la band più eccitante da vedere dal vivo, in particolare Richard Williams…
DR: Richard Williams era un grande giornalista. Lo mandarono a un nostro concerto al Ronnie Scott, quando suonavamo nella saletta al piano di sopra: la prima cosa che notò fu che c'erano molte più persone al piano di sopra rispetto a quelle nella sala principale, dove si esibiva la Kenny Clarke/Francy Boland Big Band. Lo fece presente a Ronnie, che ci spostò immediatamente sul palco principale. Da quel momento non ci siamo più mossi.

Ho avuto la fortuna di assistere a un vostro concerto all'epoca, e devo ammettere che non avevo mai visto un'atmosfera del genere: invece che starsene seduto, il pubblico ballava, rideva… qualcuno si toglieva pure i vestiti!
TO: A volte capitavano cose del genere. Del resto anche noi sul palco eravamo mezzi nudi. Ci piaceva suonare dal vivo davanti a qualsiasi tipo di pubblico. Il mio amore per il ritmo e per la musica mi faceva stare bene. Era un momento magico, tutto funzionava alla perfezione: potevamo fare quello che volevamo e quello che sapevamo di essere in grado di fare bene. Non ci preoccupavamo di quello che facevano gli altri, tanto sapevamo di essere diversi.
DR: Era un momento storico particolare, non c'erano altri gruppi come il nostro in giro, anche se qualche band stava iniziando a copiare quello che facevamo.
TO: Ascoltavamo anche altre cose, tipo gli Assagai: il loro bassista, Fred Coker, ha suonato con noi per un po'. Anche i Mandrill. Avevamo un management che credeva in noi. Lilian Bron, la moglie di Gerry Bron, fu molto importante per noi: fu lei a convincerlo a produrre i nostri dischi, invece che limitarsi solo a farci da manager.

Cosa ricordate delle sessioni di registrazione del primo album?
TO: È stato molto eccitante. Nessuno sapeva cosa fare, compreso Tony Visconti, che ha prodotto il disco. Il tecnico del suono, Martin Rushent, era molto bravo.
DR: Avevamo a disposizione dell'ottimo materiale, eravamo molto uniti e suonavamo veramente bene. I musicisti coinvolti erano molto bravi. Dave Howells si occupava della comu-

Osibisa dal vivo al Crystal Palace di Londra, 29 luglio 1972.

MICHAEL PUTLAND/GETTY IMAGES

Roger Dean ha creato la copertina del primo omonimo disco degli Osibisa.

FIN COSTELLO/REDFERNS/GETTY IMAGES

> «Gerry Bron ci aveva messo sotto contratto con la Bronze, ma dopo *Sunshine Day* ci stava addosso perché voleva che realizzassimo altre hit»
> **Teddy Osei**

nicazione e Roger Dean fece un ottimo lavoro con la copertina. Siamo partiti subito alla grande.

In America gli Osibisa furono accolti subito molto bene…

DR: Dopo aver pubblicato il nostro primo album, la MCA Records ci invitò in America per andare in tour con i Three Dog Night. Fu una bellissima esperienza, ma la cosa che mi è rimasta più impressa è stato il Mar Y Sol Festival a Porto Rico [aprile 1972 con Allman Brothers, ELP, Alice Cooper e The Faces, *ndr*], uno dei festival più grandi in cui mi è capitato di suonare. Ci stavamo affacciando sul mercato discografico e c'era tanta gente che era curiosa di vedere come eravamo. Una volta arrivati all'aeroporto ci vennero a prendere con le limousine. Eravamo tutti molto felici. Mentre stavamo in macchina, vidi delle piantagioni di zucchero di canna, e pensai: "Impossibile, mi sembra di essere tornato a casa", perché Antigua ne è piena. Così ho chiesto all'autista di fermarsi un attimo, sono saltato dentro i campi, ho spezzato qualche canna e l'ho portata in macchina agli altri. La sera del concerto ci avevano detto che saremmo saliti sul palco alle 11.30 di sera, insieme a noi c'erano Rod Stewart, BB King… mentre stavamo per salire, ci hanno chiesto se potevamo far passare avanti un altro artista che voleva ripartire subito do-

Osibisa nell'ottobre del 1973.

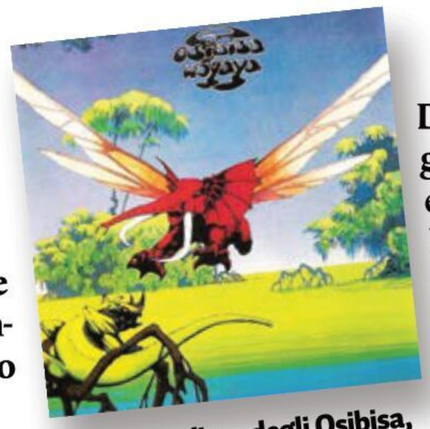
po il live. Alla fine siamo riusciti a iniziare solo quando era quasi l'alba. Pioveva e il pubblico si riparava con delle buste di plastica, c'erano anche donne e bambini. Iniziavano sempre i nostri concerti con *The Dawn*, che descrive l'alba nella giungla africana, quando tutti gli uccelli e gli altri animali si svegliano. Non appena abbiamo iniziato a suonare, è uscito il sole. È stato fantastico vedere tutto quel pubblico, i fuochi accesi, una massa incredibile di gente. Anche se avevano provato a metterci in un angolo, abbiamo resistito e abbiamo vinto noi.

Avete incontrato qualche personaggio famoso?

DR: Dopo il festival siamo andati in Nord Carolina per un concerto insieme a Stevie Wonder, ma abbiamo scoperto solo all'ultimo momento che la nostra strumentazione non sarebbe arrivata in tempo da Porto Rico. Così abbiamo dovuto chiedere a Stevie se potessimo utilizzare la sua e lui ci ha risposto: "Naturalmente". Ci siamo incontrati altre volte nel corso degli anni, ma ricorderò sempre quell'occasione. È sempre stato molto gentile con noi. Un altro incontro che mi ricordo con piacere è stato quello con BB King all'Holiday Inn: era una persona molto disponibile, un uomo splendido. Quando mi ha presentato a sua moglie le ha detto: "Questo è il Signor Osibisa".

Oggi ci sono molte problematiche di tipo razziale in America, ma immagino che all'epoca fosse molto peggio…

DR: Una volta eravamo in ritardo e per arrivare in tempo all'aeroporto ho superato il limite di velocità… sarò andato a 90 invece che a 70. Insomma, mi hanno arrestato e mi hanno trattato veramente male. Quando siamo arrivati in prigione, c'erano solo persone di colore: gli unici bianchi erano i due poliziotti che mi avevano arrestato. Volevano sapere dove avessi preso il passaporto, mi facevano delle domande per vedere se venissi realmente da Londra. Quando ci hanno guardato dentro, sono rimasti molto colpiti dal fatto che fossi stato invitato in America dalla Metro Corporation. Mi chiesero dove fossi diretto e io gli spiegai che dovevo andare a New York, dove gli Osibisa avrebbero aperto il concerto di Ike e Tina Turner. A quel punto mi hanno fatto salire in macchina e mi hanno scortato in aeroporto con le moto e le sirene spiegate. Incredibile. Prima mi hanno arrestato e poi mi hanno trattato come una celebrità.



Il secondo disco degli Osibisa, WOYAYA (1971), ancora con la copertina disegnata da Roger Dean.

Il terzo album degli Osibisa, HEADS (1972).

Dopo HEADS (1972) la line-up del gruppo ha iniziato a cambiare. Sei entrato nei Free per sostituire Paul Kossoff in occasione del tour americano…

DR: È stata un'esperienza positiva e negativa al tempo stesso. Ci sono stati dei brutti momenti. Paul Rodgers, Simon Kirke e Testsu Yamauchi erano a posto, ma il tastierista, John 'Rabbit' Bundrick, beveva come una spugna. Ma sono andato avanti ugualmente.

Nello stesso periodo, gli Osibisa sono stati coinvolti nella realizzazione della colonna sonora del film poliziesco afroamericano *Superfly T.N.T.* Come sono andate le cose? Siete stati sul set?

TO: Ci ha chiamato il nostro management, credo che il contatto sia avvenuto tramite la figlia o la sorella di qualcuno che aveva collaborato alla colonna sonora di Curtis Mayfield per il precedente film della serie. Dell se n'era andato e così abbiamo dovuto trovare velocemente un nuovo chitarrista [Gordon Hunte, *ndr*]. Non siamo mai stati sul set in Africa, ma abbiamo potuto visionare alcune riprese in modo da farci venire qualche idea.

Dell Richardson oggi.

PRESS/JEFF MOH

Nel 1973 e 1974 sono usciti rispettivamente HAPPY CHILDREN e OSIBIROCK, con Teddy, Sol e Mac affiancati dal tastierista Kiki Gyan (Kiki Djan) e dal percussionista Kofi Ayivor. Poi Dell è tornato dagli Sta-

> «BB King era una persona molto disponibile, un uomo splendido. Quando mi ha presentato a sua moglie le ha detto: "Questo è il Signor Osibisa"»
>
> **Dell Richardson**

FIN COSTELLO/REDFERNS/GETTY IMAGES

Teddy Osei sul palco.

ti Uniti, giusto in tempo per incidere il suo album solista e partecipare alle registrazioni di WELCOME HOME (Bronze, 1975), il disco su cui è presente la celeberrima *Sunshine Day*…

DR: David Howells mi ha proposto di registrare un album solista e così quando sono tornato a Londra ho pubblicato PIECES OF A JIGSAW. Nel frattempo i musicisti degli Osibisa erano cambiati. Incontrai Kiki e Kofi e rimasi molto colpito dal loro entusiasmo: continuavano a chiedermi quando sarei venuto a trovarli in studio. Sono stati molto affettuosi. Kiki mi ha spiegato che era entrato nel gruppo solo per avere la possibilità di suonare con me. Mi hanno conquistato. Alla fine sono andato in studio perché a quanto pare stavano avendo qualche problema. Mi hanno fatto cantare un pezzo e l'ho registrato in sole due take. Poi hanno insistito affinché rimanessi e io ho accettato perché c'era un sacco di lavoro: siamo partiti per l'Australia il giorno del mio compleanno, a gennaio. Ho passato dei momenti bellissimi con dei musicisti fantastici. Nel frattempo in Gran Bretagna *Sunshine Day* stava scalando le classifiche. Ci dissero che dovevamo tornare subito in Inghilterra per andare a *Top of the Pops* e portarla al primo posto, ma avevamo ancora tre concerti in programma in Australia e sarebbe stato troppo costoso annullarli. Così *Sunshine Day* si è fermata alla diciassettesima posizione. Peccato. Successivamente abbiamo avuto altri singoli di successo, ma nulla come *Sunshine Day*.

WELCOME HOME (1975) è l'album che contiene la hit Sunshine Day.

Almeno potevate andare avanti a fare concerti senza problemi!

TO: Per me è una canzone senza tempo. Se l'ascolti ora, suona sempre moderna e al tempo stesso ti riporta indietro a quell'epoca. Ne abbiamo registrate un sacco di versioni, l'abbiamo rimixata, è stata utilizzata come colonna sonora ed è presente nel nostro ultimo disco.

Come sono andate le cose alla fine degli anni 70, quando le mode e i gusti musicali stavano cambiando?

TO: Abbiamo continuato a fare quello che volevamo, come sempre. Gerry Bron ci aveva messo sotto contratto con la Bronze ma dopo *Sunshine Day* ci stava addosso perché voleva che realizzassimo altre hit. Ci abbiamo anche provato, ma non so se sia stata la cosa giusta da fare. Gli album sono belli quando sono spontanei.

Come vi siete sentiti quando gente come Peter Gabriel o altri si sono presi i meriti di aver inventato la world music? In realtà suonavate quel tipo di musica già da un sacco di tempo…

DR: Così va il mondo, c'è poco da fare. Qualcuno sente qualcosa che gli piace e decide di utilizzarlo, lo fanno ancora oggi con la musica africana. Ma quella musica non richiede solo bravi musicisti: c'è bisogno di musicisti che riescano a incarnarne lo spirito. Per suonare la musica africana la tecnica non serve a niente.

Cosa mi dite dell'ultimo album degli Osibisa, THE BOYHOOD SESSIONS?

TO: È iniziato tutto quando Robert Corich, che ha lavorato con me per molti anni, ha parlato con Richard Linklater, il produttore del film *Boyhood*. La particolarità di questo film è che è stato girato durante dodici anni di lavorazione, seguendo realmente la crescita del protagonista dai sei ai diciotto anni di età. Robert ha inviato a Richard una serie di canzoni per la colonna sonora, tra cui una nuova versione di *Sunshine Day*, che è stata effettivamente utilizzata. A quel punto avevamo bisogno di pubblicare qualcosa per andare in tour e così abbiamo messo insieme tutti i brani che avevamo proposto a Richard più una serie di bonus: registrazioni live, remix, outtakes e un'anteprima del nuovo disco a cui stiamo lavorando dal 2015. Alla fine credo sia venuta fuori una bella cosa.

La line-up del gruppo è cambiata tante volte. Negli ultimi anni anche a causa di alcuni eventi tragici…

DR: Sono successe delle cose brutte. Mac Tontoh è morto in Ghana nel 2010, Loughty Amao a Los Angeles nel 1988 [ucciso da un vicino di casa durante una lite, *ndr*] e Kiki in Ghana nel 2004 [a soli 47 anni, per problemi di droga, *ndr*]. La vita è cambiamento. Ora è tutto diverso. Nel 2019 i musicisti che facevano parte della band se ne sono andati uno dopo l'altro. Così mi è stato chiesto di creare una nuova line-up. Abbiamo suonato in Germania, al Ronnie Scott… è stato bello, ci siamo divertiti. Ma c'è sempre qualcosa che non va. Il marchio Osibisa è un'istituzione e troppi artisti vogliono essere protagonisti sotto quel marchio. Non c'è stabilità. Io voglio far parte di una formazione stabile, in cui ci siano delle vibrazioni genuine e positive. Prima era così, ora non più. Quindi sono felice di non far parte del gruppo in questo momento.

Però il messaggio positivo che avete inviato in passato sarà sempre importante, specialmente in un periodo come quello che stiamo vivendo…

TO: La felicità e la tolleranza sono sempre importanti. Magari abbiamo contribuito a far scattare qualcosa in America all'inizio degli anni 70, ma non sono mai voluto entrare in discorsi politici e non lo farò neanche ora.

DR: Si tratta solo di cercare di stare bene, di rendere gli altri felici. Vorrei dire a tutti i miei amici e fan degli Osibisa che la cosa importante ora è stare al sicuro e non creare tensioni con le altre persone. Bisogna rispettare la legge, altrimenti le cose peggioreranno. Sono sicuro che un giorno il Covid non ci sarà più e anche se le cose non saranno più come prima, almeno c'è una possibilità che si possa tornare a vedersi e ad ascoltare musica insieme. Chi sopravviverà potrà festeggiare e stare insieme. Io voglio esserci.

**Phil Miller
sul palco era sempre
molto concentrato,
concedeva poco
allo spettacolo
e molto alla musica.**

IL "SOPRA" E IL "SOTTO" DI **PHIL MILLER**: "CIÒ CHE È IN BASSO EGUAGLIA CIÒ CHE È IN ALTO E CIÒ CHE È IN ALTO EGUAGLIA CIÒ CHE È IN BASSO, PER COMPIERE IL MIRACOLO DI UNA SOLA COSA…" (LA TAVOLA DELLO SMERALDO)

Above & Below

Testo: **Vincenzo Giorgio**

parte 1ª

«La chitarra di Phil ha impreziosito alcune delle più belle avventure musicali di sempre»

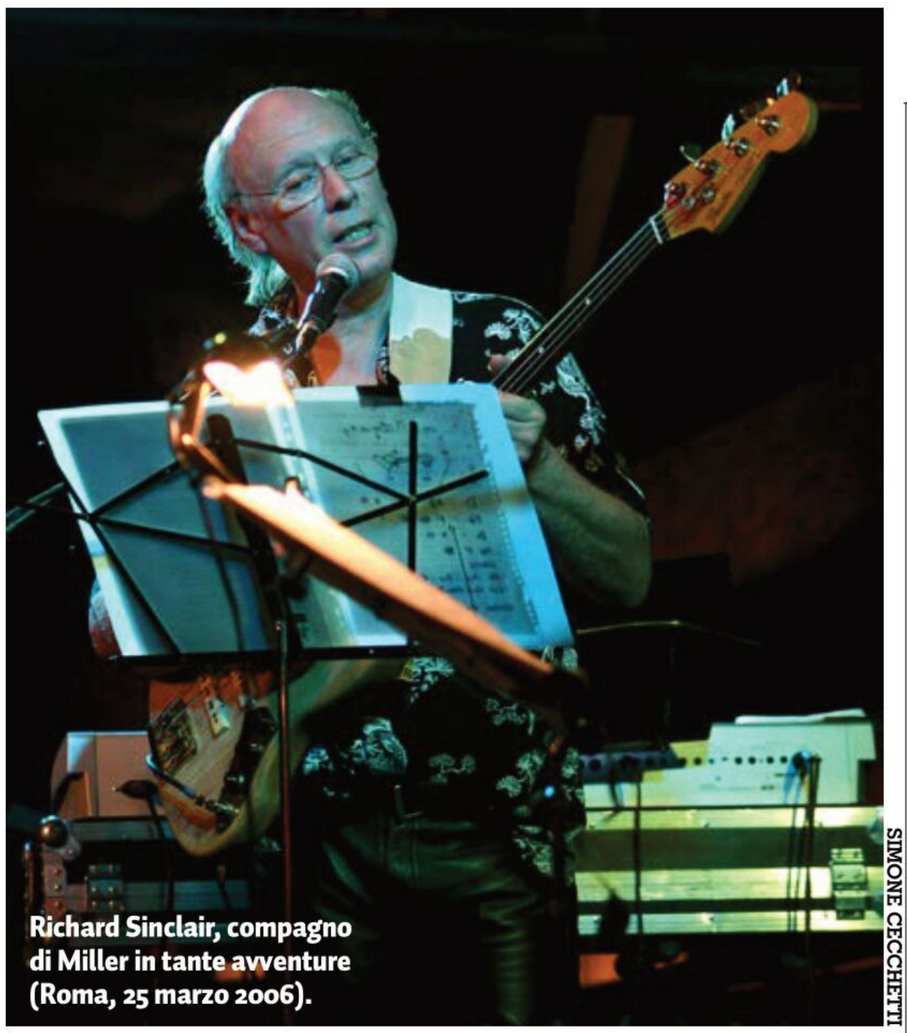
"Lui"

se ne stava defilato a destra. Il palco del "Musica Continua" di Mestre era in leggera penombra. Pip accarezzava i tom e Richard le quattro corde del basso mentre Alex ricalibrava i campionamenti della tastiera. "Lui" invece, quasi memore della lezione di **Fripp**, continuava a starsene in un angolo. La chitarra penzolante e lo sguardo fisso rivolto ai suoi come a ispirarne le mosse o, forse, a dirigerne i gesti. In quei due giorni – nei quali ebbi la possibilità di assistere non solo alle loro due date (7-8 aprile 2006) ma anche di poter accompagnare gli **Hatfield & the North** da Mestre a Gorizia in occasione di quella loro *reunion* voluta proprio da **Pip Pyle** – a lungo lo osservai. E la mia prima impressione venne pienamente confermata: se Pip Pyle era l'indiscusso organizzatore/leader del quartetto, "lui", cioè Phil Miller, era il vero e proprio "direttore artistico" del gruppo, vale a dire: (oltre a Pip e Phil), **Richard Sinclair** al basso e, in sostituzione del restio Dave Stewart (che però fornì agli ex compagni i suoni delle sue tastiere) **Alex Maguire**. Come ha recentemente dichiarato **Ferdinando Faraò**, compositore, direttore d'orchestra, batterista che – in una delle sue quattro ottime riletture in chiave jazz dell'epopea RIO-canterburyana[1] – ha avuto l'opportunità di conoscere e collaborare con il grande chitarrista: "A livello musicale Phil era un instancabile ricercatore dal punto di vista armonico" tanto che "l'armonia è stata il centro di gravità della sua attività come compositore e da ciò è scaturito un linguaggio chitarristico assolutamente originale ed innovativo[2]". A dire il vero non ricordo quale fosse il brano che – immersi nella mezza luce dell'Hotel Bologna di Mestre – stavano provando… tuttavia una cosa l'ho ben presente: quando Phil imbracciò finalmente la sua chitarra, quel suo suono inconfondibile – aspro ma, allo stesso tempo, sinuoso e caldo, incredibilmente flessibile per la sua capacità di poter repentinamente mutare d'ispirazione e d'atmosfera – mi scosse come un albero sorpreso dalla tempesta… E fu così che, a uno a uno, come frutti sparsi sul terreno, mi caddero addosso tutti quei ricordi che, a partire da quella lontana estate del 1974, mi portarono

1. Ferdinando Faraò & Artchipel Orchestra: «Never Odd Or Even» – featuring Phil Miller (2012); «Play Soft Machine» (2014), «To Lindsay: Omaggio A Lindsay Cooper» – featuring Chris Cutler (2017), «Truly Yours», Musiche di Phil Miller, (2020).

2. Claudio Bonomi, Artchipel Orchestra & Phil Miller, intervista a Ferdinando Faraò, in «Musica Jazz» n. 838, settembre 2020, 22Publishing, Milano 2020, pp. 71-72.

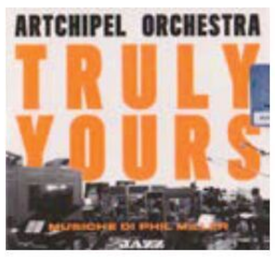
al Disco Club di Modena quando, per la prima volta, mi capitò tra le mani il primo Lp degli Hatfields. Nel suo interno vi avevo rintracciato quello stesso nome al quale, pur avendolo notato tempo addietro sulle copertine dei due album firmati **Matching Mole**, a dir la verità, non avevo dato troppa importanza. Errore imperdonabile visto che in quei due memorabili lavori molta luce Phil già l'aveva sparsa… ma di questo ne parleremo più avanti. Già, Phil… "l'unico chitarrista che, da un punto di vista concettuale, non mi fa girare le palle[3]", questo il fulminante commento che **Robert Wyatt**, suo leader ai tempi della Talpa Combattente, fece su di lui, per poi concludere: "Abbiamo la stessa idea di come si dovrebbe suonare la chitarra ed è l'unico che conosca a pensarla in questo modo…[4]". Peccato che poi Robert non entri più in dettaglio rispetto a cosa significhi per lui "suonare la chitarra" ma forse è meglio così: una ragione in più per scrivere queste righe, sì… cercando nell'opera di Phil indizi che possano rivelarcelo più in profondità, scandagliando il "sopra e il sotto" della sua scrittura, indagando tra le righe di quei suoi tanti pentagrammi, undici dei quali pubblicati in https://philmillerthelegacy.com/the-dots. Quindi è dal profondo, cioè dal BASSO dei miei ricordi che voglio risalire alle ALTEZZE della sua musica facendo memoria di questo "musicista" – sì, MUSICISTA prima che chitarrista! – della cui morte, avvenuta il 18 ottobre 2017, molta della stampa cosiddetta specializzata non ha fatto quasi nessuna menzione. Ma forse è anche un po' colpa sua, sì…di quel suo carattere che – come racconta ancora Faraò – era tipico del suo essere "un tipo schivo, a cui non piaceva mettersi in mostra. Direi, un antidivo per antonomasia. Ed anche quel suo modo di suonare, quasi rannicchiato su se stesso, era in qualche modo sintomatico di una personalità complessa con un approccio mai autoreferenziale[5]". Fatto sta che quando, dopo le prove, mi avvicinai chiedendogli: "Ehi Phil, posso fare una foto assieme al mio chitarrista preferito?", lui non solo accettò ma, mettendosi in posa, nel suo abbraccio potei sentire tutta quella sua energia fatta – nel contempo – di forza e discrezione: due ingredienti che hanno reso possibile quel suo approccio così personale alla musica, relazione fatta di fisicità e intelletto. D'altronde non sarà certo un caso se l'ultimo capitolo dei suoi **In Cahoots** sarà proprio intitolato così: MIND OVER MATTER. Una relazione svelata da quel suo piegarsi in modo quasi sofferente sul manico della sua chitarra, quasi volesse estrarne a fatica, a uno a uno, i suoni…

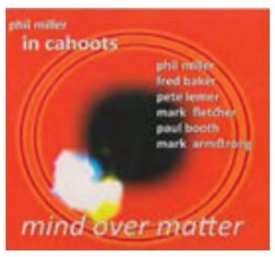


Richard Sinclair, compagno di Miller in tante avventure (Roma, 25 marzo 2006).

SIMONE CECCHETTI

«*Part Of The Dance* di Phil è il pezzo più rappresentativo di ciò che i Matching Mole sarebbero diventati. È il perfetto amalgama tra anarchia elettrica e ferocia sonora»
Robert Wyatt





Dall'alto TRULY YOURS (musiche di Phil Miller) della Artchipel Orchestra, 2020 e MIND OVER MATTER degli In Cahoots, 2011.

Beyond The Blues

Fu proprio durante quello scatto che, come in un lungo flashback, li vidi: lui e Pip, amici fin dalla scuola materna di Bishop's Stortford – storica cittadina ad alta vocazione commerciale dello Hertfordshire – formare assieme a Steve, fratello maggiore di Phil (voce e tastiere), la **Brunos Blues Band**. In realtà Phil aveva iniziato a suonare la chitarra non molto tempo prima, cioè quando aveva già quindici anni, anche se, grazie all'influenza di Steve, c'era già molta musica nelle sue orecchie. Come suggerisce il nome di quella sua "protoband", soprattutto blues. Eppure – e lo testimonia l'introduzione allo spartito di *A Simple Man*, composizione inserita in CUTTING BOTH WAYS del 1987 che, sebbene a sua firma, può essere considerato a tutti gli effetti il primo episodio della feconda saga Phil Miller In Cahoots – non c'era solo quello: "Fondamentalmente si tratta di un blues con qualche traccia di Spagna. Come chitarrista sono attratto sia dal blues che dal flamenco che, come tali, condividono sia lo stesso background che il medesimo 'mood'. Poi, che questi due generi non si escludano a vicenda è dimostrato in modo brillante da **Miles Davis** nel suo SKETCHES OF SPAIN", ecco cosa scrive Phil. Nelle note interne al primo album dei Matching Mole viene invece riportata questa sorta di breve autobiografia musicale che, come tale, non solo rivela la sua notevole apertura mentale, ma anche quella umiltà della quale parlava Faraò: "Fra le mie passate collaborazioni figurano famigerati personaggi come Roy Babbington,

Vincenzo Giorgio con Phil Miller nel 2006.

3. Michael King, *Falsi movimenti, una storia di Robert Wyatt*, ARCANA editrice, Milano 1994, p. 88.
4. Ibid.
5. Claudio Bonomi, Artchipel Orchestra & Phil Miller, intervista a Ferdinando Faraò, in «Musica Jazz» n. 838, settembre 2020, 22Publishing, Milano 2020, p. 70.

PHIL MILLER

Hatfield and the North, Roma, 24 marzo 2006. Da sinistra: Alex Maguire, Richard Sinclair, Pip Pyle e Phil Miller.

SIMONE CECCHETTI

mio fratello Steve, Laurie Allan[6], Pip Pyle e Lol Cohxill: tutti loro hanno contribuito alla mia formazione musicale. Tra i dischi che considero più importanti ci sono EMERGENCY di **Tony Williams** e quelli di John Mac etc., mentre le mie influenze musicali vanno da **B.B. King** a **Messiaen**, da **Bartók** a **Beck** e molti altri. I miei chitarristi preferiti sono Coryell, Mac, Beck, B.B. King e Hendrix. Inoltre compongo circa cinque brani all'anno, lentamente ma con una certa costanza… devo anche dire che il mio interesse per la musica è nato ascoltando i miei genitori quando suonavano il pianoforte[7]". In ogni caso, ai primordi della sua carriera, il profondo legame col blues resta innegabile, prova ne siano gli stretti contatti che – grazie soprattutto a Steve, coinvolto per alcuni concerti in duo niente meno che da **Alexis Korner** – la band ebbe con la scena brit-blues dell'epoca.

Dall'alto, l'omonimo album di esordio dei Matching Mole del 1972 ; sotto, MILLER/ COXHILL, primo lavoro della coppia Steve Miller e Lol Coxill del 1973, dove partecipa anche Phil.

Il Convegno degli Scemi

Ma tutto è in frenetico movimento e il progetto si allarga: dapprima viene reclutato **Jack Monk** al basso e poi, ai fiati, un "certo" **Lol Coxhill** (presto pendolare con gli Whole World di **Kevin Ayers**) tanto che la band avverte il bisogno di ridefinirsi come **Steve Miller's Delivery**. Tuttavia non è difficile immaginare come a tali cambiamenti segua anche l'ampiamento del repertorio: sotto l'influsso degli ascolti di Coltrane, Davis e T. Monk, dal blues si apre sia al jazz che – e qui il ruolo giocato da Phil inizia a essere rilevante – alle composizioni proprie. Tale svolta crea scombussolamenti anche nella line-up: Jack Monk, consapevole dei propri limiti tecnici, *via* Alexis Korner cede il posto a **Roy Babbington**, nome che da lì a breve farà parlare molto di sé sia per il suo coinvolgimento nei **Nucleus** di Ian Carr che nei tardi (e odierni) **Soft Machine**; Steve, rendendosi conto della sua inadeguatezza come cantante, apre la strada alla voce di **Carol Grimes**, spostando così gli equilibri della band non solo dal punto di vista musicale ma anche "formale". Infatti la prima (e unica) "consegna" musicale che la band effettuerà (FOOLS MEETING pubblicato per la B&C nel 1970 assieme al singolo contenente nella "facciata a" l'inedita *Harry Lucky* e nella "b" l'alternate take di *Home Made Ruin*) apparirà sotto la duplice sigla "Carole Grimes" (nome stampato in alto a sinistra del vinile) e Delivery (a destra in alto). Il risultato è costituito da otto tracce che, sebbene dignitose, non brillano certo né per originalità (la matrice rock-blues con venature psichedeliche è evidente) né – ad eccezione forse solo per l'intro *Miserable Man* – per contiguità al suono di Canterbury che, non troppo lontano da lì, sta rigogliosamente sbocciando. Se la voce di Carol (ricca di scorie acid-blues *à la* **Janis Joplin**) assume un ruolo senza dubbio molto rilevante così come il pianismo di Steve costantemente in bilico tra i versanti blues e jazz, tuttavia non meno significativo è l'apporto di Phil che, prima ancora che per la sua originalità chitarristica ("sono obiettivo, a quel tempo Phil stava ancora cercando di diventare il chitarrista che in seguito sarebbe stato[8]", questo il commento di Pip) – si fa notare per la pro-

6. Subentrato a Pip Pyle nei Delivery, successivamente farà parte dei Gong (1972-73, 1974) e collaborerà con Wyatt in ROCK BOTTOM nonché nel concerto tenuto al Drury Lane nel settembre 1974 in occasione suo rientro nelle scene dopo l'incidente.
7. King, op. cit. p. 91.
8. Aymeric Leroy, L'École de Canterbury, Le mot et le reste, Jelgava (Lt) 2016, p. 206

lificità della sua scrittura: ben quattro tracce sono a firma sua, tre delle quali – cosa che in seguito non accadrà più – addirittura anche per il testo. Innanzitutto va segnalata *Home Made Ruin*: con il suo mood marcatamente rock-blues, impreziosito dai rigurgiti free di un ottimo Coxhill, nonché da repentini cambi d'atmosfera ammiccanti al prog, apre alla grande l'album. Tuttavia – con quei suoi arpeggi fortemente bluesy e con l'accompagnamento acustico di *We Were Satisfied* – l'originalità del Phil Miller chitarrista rimane ancora di là a venire, anche se in qualche passaggio inizia a emergere quel suono aspro che costituirà uno dei sui tipici marchi di fabbrica. In particolare, sebbene i suoi assolo siano abbastanza ascrivibili a certo mainstream rock blues tipico dell'epoca, Phil sembra ritagliarsi più spazio nell'unica cover, la jarrettiana *It Is Really The Same*, ma è in *Fighting It Out* che la sua scrittura inizia a mostrare quella interessante propensione melodica che in seguito verrà ben più approfondita dal Nostro. La ristampa in Cd (Cuneiform 1999) è impreziosita da cinque bonus tracks, mentre in quella giapponese se ne aggiunge una sesta, *Miserable Man*, che documenta un concerto tenuto alla BBC il 3 dicembre 1970. Tra questi bonus spicca l'intro dell'alternate take di *Home Made Ruin*, "facciata b" del già citato singolo *Harry Lucky*, il cui testo è firmato da una certa **Alfreda Benge**: si tratta di un riff fulminante laddove il piano e la chitarra dei fratelli Miller all'unisono disegnano un fraseggio che, finalmente svincolato da ritrite retoriche blues, lascia intravvedere future aurore…

Accanto: Steve Miller; a destra, nell'altra colonna, Carol Grimes.

T-shirt commemorativa.

Coxhill/Miller – Miller/Coxhill

L'esperienza Delivery fungerà anche da trampolino di lancio per l'ardita collaborazione di stampo eminentemente improvvisativo tra Steve Miller e Lol Coxhill. L'approdo discografico sarà duplice: dapprima MILLER/COXHILL (Caroline, 1973) che raccoglie registrazioni dell'aprile-novembre 1972 nelle quali oltre a Richard Sinclair, Pip Pyle, Archie Legget e Laurie Allan, con la sua chitarra in versione "acid blues" in due tracce compare anche Phil Miller, *One For You* (a firma Steve Miller) e la dissertazione fortemente free di *Will My Thirst Play Me Tricks? The Ant About To Be Crushed Ponders Not The Wherewithal Of Bootleather*. Nel 1974 la stessa etichetta pubblicherà THE STORY SO FAR / OH REALLY?, con la partecipazione anche di Robert Wyatt e Kevin Ayers (ma non di Phil). Occorre dar merito alla Cuneiform di Steven Feigenbaum che, nel 2007, ha riunito in un doppio Cd questi due lavori (oramai rarissimi in vinile) integrandoli con molto materiale inedito. Vanno segnalate in particolare cinque tracce attribuite ai Delivery che, sebbene in versione mono, documentano un concerto che la band, in una sua seconda reincarnazione, tenne il 23 novembre 1972 al Playhouse Theatre di Londra. In *Betty (You Pays Your Money, You Takes Your Chances)*, *God Song* (nella versione dei Matching Mole col testo di Wyatt cantato da Richard Sinclair), *Bossa Nochance/Big Jobs* la band si esibisce in quintetto: Steve Miller (piano), Phil Miller (chitarra), Lol Coxhill (sax soprano), Richard Sinclair (voce), Roy Babbington (basso). Nelle due successive (*Big Jobs No. 2* e ancora *God Song*) appare il solo Steve Miller al piano elettrico addizionato al wah wah. Il documento è assai interessante visto che lascia intravvedere i prodromi di quelli che saranno i futuri **Hatfield & the North**.

Robert Wyatt e Alfreda "Alfie" Benge.

DC & The Mbs

Già… prima si parlava di future aurore che, però, per sorgere, devono necessariamente passare attraverso forti temporali, proprio come fu la rottura (invero piuttosto tempestosa) dei rapporti tra Pip e Carol che – nel 1971 – causò la loro dipartita dai Delivery: Pip (poi rimpiazzato dal già citato **Laurie Allan**) approderà nei variopinti lidi **Gong**, mentre più anonimo risulterà essere il percorso di Carol (onesta la sua carriera di cantante solista attiva almeno fino al 2013 e della quale segnalo il discreto ALIVE AT RONNIE SCOTT'S in coppia con Janette Mason – RSJH Music, 1994). Di lì a breve, in direzione Nucleus, seguì quella di Roy. In effetti l'immagine successiva che abbiamo di Phil è in un secondo quartetto in cui si trovò a militare: DC & the MBs, acronimo di **Judy Dyble** (voce proveniente dai **Fairport Convention**), Lol Coxhill (colui che introdusse la Dyble alla corte di Steve e Phil) nonché, appunto, i **Miller Bros**. La parentesi DC & the MBs, invero, si rivelò piuttosto breve nonché priva di testimonianze discografiche, anche se dal documentatissimo Aymeric Leroy[9] veniamo a sapere che il loro repertorio acquistò in ecclettismo grazie anche alla *stevemilleriana Three Blind Mice* che di lì a poco diverrà la *Songs & Signs* di WATERLOO LILY[10]. Per i documentaristi va precisato come anche quel suo solo di piano contenuto in *Home-Made Ruin*, avrebbe arricchito il quarto lavoro dei **Caravan**.

Londra, estate 1971?

Eppure il graduale sgretolamento del progetto Delivery tiene in serbo un piccolo segreto. E, più precisamente, una registrazione che – chissà come approdata nei miei sotterranei grigio-rosa – contiene alcune note che, sebbene assai scarne e non del tutto verificate, aprono uno scenario del tutto inedito e del quale, però, non ho trovato traccia alcuna nel meticoloso diario canterburyano (1961-1982) tenuto da Aymeric se non un accenno a una *reunion* del gruppo che il giornalista francese colloca nel luglio 1972. In effetti la registrazione – che riporta la sigla Delivery – documen-

9. Ivi., p. 252
10. Album nel quale, in *Nothing At All*, primo movimento della seconda traccia, farà una fugace apparizione anche la chitarra di Phil.

ta un breve concerto (probabilmente una jam costituita da sei anonime tracce per un totale di circa 43 minuti) che la band, genericamente, avrebbe tenuto "in London" in un'altrettanto generica "Summer 1971". Nondimeno interessante è la line-up indicata: Phil Miller (chitarra), Pip Pyle (batteria), Roy Babbington (basso) e Steve Miller (tastiere), che sembra fotografare una sorta di "periodo intermedio" che, poco più tardi, evolverà in progetti come Matching Mole e Hatfield & the North (per non parlare della brevissima permanenza di Steve nei Caravan: 1971-1972). Interessante notare come le spire blueseggianti dei primi Delivery appaiano gradualmente lasciate alle spalle a favore di situazioni armoniche ben più intricate, nelle quali spicca il lussureggiante interplay tra il piano elettrico e la chitarra. Sebbene tradisca ancora qualche influenza blues, Phil inizia ad avvicinarsi sempre più a certe atmosfere che (specialmente nel periodo Hatfield) rappresenteranno la specificità del suo apporto. Nondimeno interessante può essere il gioco del provare a riconoscerne alcuni temi. Infatti se nella seconda traccia sembrano aleggiare qua e là alcuni accenni alla *davesinclairana Disassociation* (da IN THE LAND OF GREY AND PINK, 1971), in altre, invece, affiorano quelli che, sebbene in embrione, già stavano fiorendo tra le dita di Phil: come nella quarta traccia dove emerge, già ben definito, il riff ossessivo della molematchianiana *Nan True's Hole*, mentre nella quinta emergono accenni di un altro riff che, sebbene a firma Dave Stewart, costituirà il tessuto ritmico della *hatfieldiana Gigantic Landcrabs In Earth Takeoverbid*. Nessun dubbio, invece, per quanto riguarda la sesta traccia: il tema di *God Song* (con la chitarra di Phil in ottima evidenza) è già una bellissima realtà!

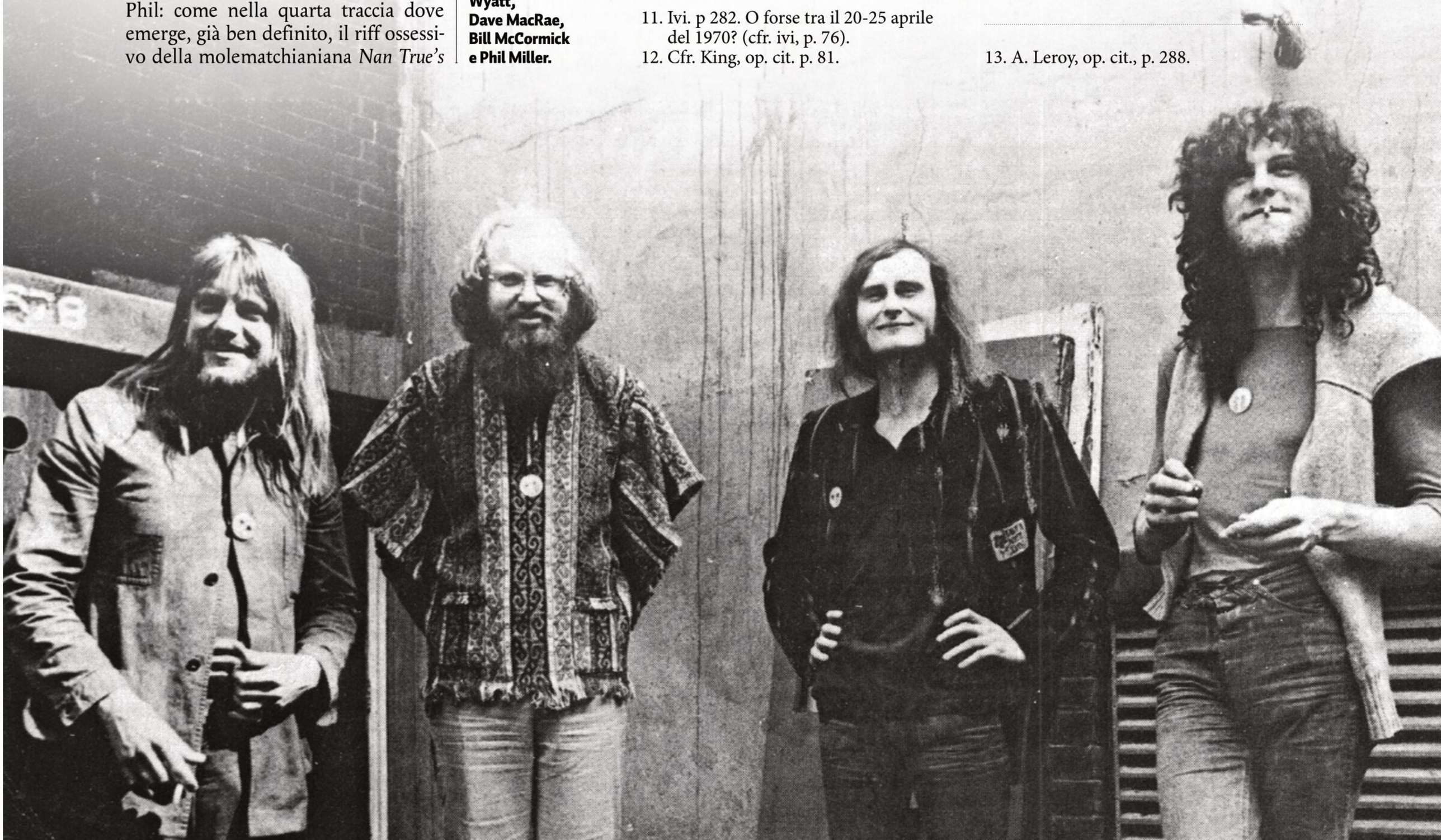
Dall'alto: WATERLOO LILY dei Caravan (1972) e LITTLE RED RECORD dei Matching Mole (1972).

Al Ronnie Scott's… Ottobre 1970?

Dunque tutto è pronto per quell'incontro che cambierà (e non poco) la carriera del Nostro. Il solito Aymeric Leroy se la cava dicendo, un po' genericamente, che avvenne dopo il secondo matrimonio di Pip Pyle[11] con Pam (la ex di Robert Wyatt) mentre Phil, in un passaggio del bel documentario di Adele Schmidt e Josè Zegarra Holder, *Romantic Warriors III – Canterbury Tales* – Zeitgeist Media, 2015, più precisamente racconta di un incontro avvenuto al mitico Ronnie Scott's, al tempo in cui i Delivery condivisero il palco con i Soft Machine: probabilmente era il 9 o il 10 ottobre 1970[12]. "Fu in quell'occasione – ricorda Phil – che Robert mi invitò a suonare con lui…". Il ché non ci deve stupire più di tanto perché, come è noto, all'epoca la storia tra Wyatt e i Soft Machine era oramai ai titoli di coda tanto che, di lì a poco, ne sarebbe uscito (o meglio, ne sarebbe stato cacciato…). Chissà forse già allora a Robert frullavano in testa quelli che poi, un anno dopo, sarebbero stati i Matching Mole. Fatto sta che il 28 e 29 dicembre 1971, assieme a Wyatt, **Dave Sinclair** (tastiere) e **Bill McCormick** (basso), ai CBS Studios di Londra Phil inizia le sedute di registrazione del primo album della nuova band di Robert, poi completate il 14 gennaio 1972. MATCHING MOLE uscirà il 27 ottobre nello stesso anno e documenterà la grande crescita musicale di Phil sia come esecutore che come compositore. Basti ascoltare, ad esempio, i chiaroscuri melodico-improvvisativi della sua *Part Of The Dance* (composta all'indomani dello scioglimento dei Delivery) nella quale emerge già tutta la complessità armonica tipica della sua scrittura. Sul tema del pezzo, nel doppio Cd rimasterizzato dalla Esoteric nel 2012, appare una bellissima jam di oltre venti minuti. Non sarà certo un caso se di *Part Of The Dance* Wyatt dirà: "È il pezzo più rappresentativo di ciò che la band sarebbe diventata e nella quale io mi limito a fare solo la mia parte [e che parte!, *ndr*][13]». In effetti, nella composizione di Phil è pienamente riscontrabile quel perfetto amalgama tra anarchia elettrica e ferocia sonora che, come sottolineerà MacCormick, non solo sarà uno dei

Matching Mole, 1972. Da sinistra Robert Wyatt, Dave MacRae, Bill McCormick e Phil Miller.

11. Ivi. p 282. O forse tra il 20-25 aprile del 1970? (cfr. ivi, p. 76).
12. Cfr. King, op. cit. p. 81.
13. A. Leroy, op. cit., p. 288.



punti distintivi della (purtroppo breve) parabola creativa del gruppo, ma anche prodromo di ciò che sarà l'apporto di Phil negli **Hatfield & the North** e anche, sebbene in modo più sfumato, nei **National Health**, cioè "strutture piuttosto informali, spesso denudate da temi intesi in senso convenzionale, che si aprono a larghi spazi improvvisativi sia individuali che collettivi, incorniciati da punti fermi scritti[14]". Tra il nuovo materiale inserito nella ristampa non bisogna dimenticare nemmeno *Horse*, vale a dire il riff di *Waterloo Lily* (a firma D. Sinclair e P. Miller): 3:47 minuti dove la sua capacità di passare con estrema flessibilità dal "sopra al sotto" (cioè dalla verticalità della fase solistica all'orizzontalità di quella armonica) appare in tutto il suo eclettismo. Forse è proprio questo suo mettersi al servizio del suono della band, anziché cadere nelle retoriche autoreferenzialità tipiche del chitarrista rock che ha spinto Wyatt a spendere quelle parole nei suoi confronti! L'intensa attività live della band è ben documentata da quattro Cd postumi,[15] a cui va aggiunta una versione live di *No 'Alf Measures*[16] che testimonia l'unico avvicendamento della line-up dei MM avvenuto a partire dal 17 gennaio 1972, quando, per una breve apparizione al piano in occasione di una session alla BBC, viene invitato un "certo" Dave McRae. Più aperto a quelle situazioni destrutturate e improvvisative così tipiche dei MM, il virtuoso tastierista neozelandese di lì a poco avrebbe preso definitivamente il posto di un sempre più perplesso Dave Sincair. "La nostra vena sperimentale lo rendeva molto insicuro"[17], questo il commento di Wyatt. Finché, il 14 agosto del 1972, presso lo Studio 2 della CBS, iniziano le registrazioni di MATCHING'S MOLE LITTLE RED RECORD, le cui sedute termineranno il 31 agosto. L'album, che vedrà la luce nemmeno due mesi dopo (il 27 ottobre 1972), non solo è testimone di un orientamento musicale ora ben più definito, ma anche di un suono assai più compatto, del quale – così come erano gli intenti di Wyatt – è responsabile l'intero gruppo e non solo il suo leader. A questo riguardo va anche detto che, rispetto al primo album, lo stesso Phil si era mostrato piuttosto critico, tanto che non ebbe remore nel manifestare le sue perplessità sull'opportunità di pubblicarlo sotto la sigla Matching Mole. Infatti – a causa dei pesanti interventi al Mellotron che, all'insaputa degli altri, Wyatt aveva inserito nella prima facciata – a suo dire non era stato progettato in modo democratico. Fatto sta che l'apporto di Miller a LITTLE RED RECORD – anche in considerazione del fatto che il mood dell'album appare come la degna e naturale continuazione della sua *Part Of The Dance* – è davvero rilevante. Va segnalato il riff martellante della sua *Nan True's Hole* (terza traccia dell'album) qui impreziosito dalla voce di Robert nonché di Alfreda Benge[18], ma anche il chitarrismo caldo e sensuale di un'altra sua composizione, *Righteous Rhumba* (in precedenza *Lything And Gracing*). Per non parlare del raffinato tessuto armonico che sa costruire a sostegno degli ottimi assolo di basso e piano nella mcraeiana *Brandy As In Benj* e su, su… fino al puro lirismo condito di vaghi elementi atonali di uno dei suoi pezzi più celebri: *God Song*, magistralmente cantato da Wyatt con un testo "teologico" da lui stesso composto. Ma, com'è noto, la musica della Talpa Combattente, dal punto di vista economico, non è molto redditizia, per cui Wyatt, che ammette anche i suoi limiti come leader ("i Matching Mole si sciolsero perché non ho la stoffa del leader, non mi piace dirigere[19]") subito dopo le otto date olandesi nelle quali i MM fecero da spalla ai Soft Machine (15-22 settembre 1972), decide di sciogliere la band. Da un punto di vista strettamente storico va anche raccontato di una estemporanea jam olandese che, alla vigilia del tour con i Softs, Phil assieme a Wyatt e Coxhill improvvisò il 14 settembre, al Paradiso di Amsterdam: "Eravamo in Olanda e avevamo una data vuota. Lol era lì per un concerto e ci chiese di partecipare e quindi fu un'occasione per suonare con lui… sai, di fare un po' di casino[20]"… E casino fu. Wyatt, sotto le pressioni di MacCormick e **Francis Monkman** (con il quale, in rotta con i Curved Air – nel frattempo aveva iniziato a collaborare) nella primavera del 1973 inizia progettare una nuova fase dei MM ma con una formazione senza Phil: infatti, oltre ai musicisti già citati, i nuovi MM avrebbero dovuto comprendere Gary Windo al sax e, addirittura, **Fred Frith** alla chitarra, che però – visto il suo coinvolgimento negli **Henry Cow** (che sembra non stessero prendendola bene) era assai indeciso sul da farsi. Poi il 3 giugno 1973 accade che Icaro/Robert tenta di spiccare il volo da un appartamento al quarto piano di Maida Vale e tutto si interrompe. Anche se, come spesso nella vita accade, è da un fallimento che può nascere il Nuovo che, nel nostro caso, avrà un nome: ROCK BOTTOM.

Sopra: i Delivery; la stessa foto, però a colori, sul fronte della copertina di FOOLS MATE (B & C, 1970), loro unico album.

Manifesto giapponese per la promozione del primo album dei Matching Mole.

14. Ibid.
15. BBC RADIO 1 LIVE IN CONCERT, 1994 (Windsong) che documenta un concerto tenuto il 27 luglio 1972; SMOKE SIGNALS 2001 (Cuneiform): collage di diversi concerti tenuti tra il marzo e il giugno 1972; MARCH 2002 (Cuneiform), concerto tenuto in Olanda il 25 marzo del 1972. In tutti questi album in formazione appare McRae mentre in ON THE RADIO 2007 (Hux), contenente una serie di concerti tenuti tra il gennaio e giugno 1972, alle tastiere si alternano Sinclair e lo stesso MacRae.
16. Quarta traccia della compilation FLOTSAM & JETSAM, 1994 (Rough Trade). Si tratta di un brano di Kevin Ayers e arrangiato dallo stesso Robert che i MM registrarono per la BBC il 6 marzo del 1972 nel programma *Sounds of the 70's*.
17. King, op. cit. p. 93.
18. Che, nel frattempo, Robert aveva conosciuto alla Roundhouse di Londra il 23 gennaio 27, data del secondo concerto ufficiale della band.
19. King, op. cit. p. 99.
20. Op. cit. p. 98.

Quel seme gettato da Pam e Trish

La dissoluzione del progetto MM non trova impreparato Phil che, nel frattempo, stava ampliando i suoi orizzonti fin dalla sua già citata partecipazione a WATERLOO LILY dei Caravan (la prima parte del suo assolo di chitarra nell'intro della prima traccia, *Nothing At All* gonfio di retorica wah wah, sarà un'ulteriore concessione che il Nostro farà al mainstream blues…). Fu in quell'occasione, infatti, che Phil ebbe modo di conoscere **Richard Sinclair**, allora bassista e seconda voce della band. Il particolare non è di poco conto perché, già prima di quelle sedute di registrazione (avvenute tra il novembre 1971 e il febbraio 1972), un seme era stato gettato. Era l'ottobre del 1971 quando, grazie all'amicizia tra Pam e Trish, rispettivamente compagne di Pip e di Richard, i due musicisti – sebbene in modo informale e parallelamente all'attività delle loro rispettive band (Gong e Caravan) – avevano iniziato a suonare insieme. La storia poi narra che nel 1972 ci fu la *reunion* dei Delivery che vide coinvolto Richard al basso al posto di Roy Babbington e, fatto per noi molto importante, il ritorno di Phil giunto oramai agli sgoccioli della sua collaborazione con Wyatt. Il percorso era definitivamente tracciato. Con un nuovo nome sotto forma di una indicazione stradale "apparsa" a Pip sulla via del nord ("Hatfield & the North", appunto) e un paio di avvicendamenti (!!!) alle tastiere[21] fino al definitivo ingresso di **Dave Stewart**[22], arriva il 23 agosto 1972, giorno in cui, ai Manor Studios di Worthing, iniziano le tormentate sedute di registrazione del primo, omonimo, album della neonata band, poi terminate il 23 agosto 1973. La crescita di Phil è esponenziale: la sua chitarra acquista in eclettismo, creatività e, soprattutto, in quel massiccio ed equilibrato apporto armonico che si sposa benissimo con le raffinatezze tastieristiche di Stewart, subito rivelatasi la scelta ideale per il sound – frizzante, elegante, "leggero" e, nello stesso tempo, inquieto – prodotto dalla band. A ciò si aggiungono le gemme che Miller regala ai suoi: l'impalpabile melodia di *Calyx*, un tema che, come il più ardito degli equilibristi, e forse memore della lezione dell'amato Oliver Messiaen, si sviluppa in bilico tra elementi tonali e atonali, aprendosi così a inesplorati spazi armonici magistralmente vocalizzati da Wyatt che, più tardi, la doterà di un testo. Quella della partecipazione di Robert alla registrazione dell'esordio del gruppo è una bella storia che, in qualche modo, coinvolge anche Miller e che, proprio dalle parole di Wyatt, vale la pena ascoltare: "Bighellonavo tra gli studi mentre gli altri registravano, sperando che mi chiedessero di agitare un tamburello o qualcosa del genere – me la cavo piuttosto bene con quelle robe – e alla fine Phil, sentendosi in imbarazzo per la mia presenza, mi diede un foglio e disse: 'Be', già che ci sei potresti anche renderti utile: canta questa'. Era una nuova canzone che aveva appena scritto. Pensai: 'Cristo, non riuscirò mai ad impararla. Mi renderò ridicolo. E invece tutto andò bene"[23]. Una linea melodica che – come lo stesso Miller ci racconterà alla fine del concerto di Mestre – nacque così, quasi per caso, durante il suo quotidiano 'allenamento' sulle sei corde… A margine di ciò va anche detto che Phil dimostrerà un certo affetto per il "Musica Continua" visto che il 29 marzo 2008 vi avrebbe fatto ritorno per un bel concerto[24], in trio, assieme al fedele **Fred T. Baker** (basso e chitarra) e a **Simon Picard** (fiati). Ma anche questa sarebbe un'altra storia… Ⓟ

«Negli Hatfield and the North Phil trova il sound ideale: frizzante, elegante, "leggero" e, nello stesso tempo, inquieto»

In Cahoots, 2003.

21. Steve fu immediatamente coinvolto nel Steve Miller/Lol Cohxill Duo prima che Delivery evolvesse in H&tN, Dave Sinclair militò nella band per un breve periodo ('72/73) comunque senza lasciare documentazioni ufficiali della sua collaborazione: "Facemmo solo due date con Dave Sinclair – uno show televisivo con Robert Wyatt ospite alla voce e un altro alla London School Of Economics – tuttavia, per lui, la musica degli Hatfields non era sufficientemente strutturata ed elaborata visto che molto era lasciato all'ispirazione del momento. Non era il suo genere e fu subito chiaro che la nostra collaborazione non sarebbe potuta proseguire, così Dave abbandonò il progetto…". Pip Pyle da *Hatfield & the North* «Hatwise Choice» Hatco, 2005, p. 8. Nello stesso libretto Pip racconta anche il contatto che, prima di Dave Stewart, gli Hatfields ebbero con Alan Gowen, bocciato per il terribile suono del suo Hohner…

22. Il cui provino è gustosamente raccontato dai quattro protagonisti nel prezioso libretto contenuto in HATWISE CHOICE, Hatco, 2005, primo dei due Cd antologici curati dallo stesso Pyle (il secondo HATTITUDE, Hatco, 2006 uscito postumo…).

23. King, op. cit. p. 104.

24. Cfr. https://www.youtube.com/watch?v=uPbsihe5TDA.

Richard Barbieri (Londra, 30 novembre 1957).

«Con i Japan e i Porcupine Tree ci sono voluti anni per costruire un sound e una reputazione. È stato tutto molto faticoso»

CARL GLOVER

A tre anni di distanza dal precedente PLANETS + PERSONA, l'ex Japan e Porcupine Tree **Richard Barbieri** pubblica un album dai toni oscuri e misteriosi, fortemente influenzato dalla pandemia e dalla vita sospesa che ne è scaturita.

Incantesimi musicali

Testo: **Luca Benporath**

"Non avevo previsto di registrare un nuovo album così presto". Esordisce così Richard Barbieri all'inizio della nostra chiacchierata. Ma la notizia non ci dispiace affatto, considerato che ogni album del talentuoso tastierista dal curriculum impressionante (**Japan**, **Porcupine Tree**, **No-Man, JBK** oltre a collaborazioni con musicisti del calibro di **Midge Ure**, **Mick Karn**, **Tim Bowness**, **Steve Hogarth**, **Ryuichi Sakamoto**…) è un piccolo gioiellino da ascoltare con la testa, prima che con le orecchie. Per UNDER A SPELL, Barbieri si è avvalso di un ampio parco di musicisti, come il bassista **Percy Jones** (appena uscito dai Brand X), la moglie Suzanne, il trombettista **Luca Calabrese** (Isildurs Bane), il percussionista **Klas Assarsson** (Isildurs Bane) e la cantante **Lisen Rylander Löwe**. Il disco ha un sapore molto nordico, quasi ECM, con un sound molto essenziale ma allo stesso tempo ricco di texture e mood ben orchestrati da Barbieri, soprattutto nella title-track. In altri episodi, come *Serpentine*, è il ritmo a essere preponderante. Altrove è l'elettronica a creare il pattern principale, come in *Sketch 6*. Minimalismo, ritmo ed elettronica: ecco le tre angolazioni dalle quali leggere questo nuovo lavoro di Barbieri. Ed è proprio dalla genesi di UNDER A SPELL che iniziamo la nostra conversazione.

Ci puoi descrivere il processo che hai seguito per registrare il nuovo album?

È stato molto diverso dal solito. Mi piace collaborare con altri musicisti, ma a causa del lockdown il metodo è stato solo parzialmente collettivo. Ho trovato il fatto di dover lavorare per conto mio alquanto depressivo. Avrei voluto registrare in modo itinerante, attraverso vari studi e lavorando con vari musicisti, ma ovviamente non è stato possibile. La mancanza di questo aspetto "sociale" ha in qualche modo influenzato il mood di questo disco, più introspettivo e oscuro che in passato. Ciò che ho sentito intorno a me è ciò che ho trasmesso nell'album. I musicisti sono più o meno gli stessi di PLANETS + PERSONA ma il modo di lavorare è stato in gran parte in remoto e in piccola parte riprendendo delle parti che avevo registrato in passato in presenza. In fondo UNDER A SPELL riflette il momento particolare che stiamo vivendo, caratterizzato dalla solitudine e dal silenzio che ci circonda.

Consideri UNDER A SPELL come una continuazione dei tuoi lavori precedenti o come un punto di partenza verso qualcosa di nuovo?

Avrei voluto che fosse una continuazione, ma alla fine mi sono reso conto che si tratta piuttosto di un punto di partenza. Il feeling è completamente diverso. È fortemente influenzato dalla musica nordica e da quel sound molto etereo che ha reso la ECM un'etichetta di riferimento. Considero la Svezia come una seconda patria musicale e mi reco spesso lì per collaborare con molti musicisti. Tra questi ci sono gli Isildurs Bane, che organizzano ogni anno un evento, in cui invitano vari musicisti e si esibiscono con loro dopo una settimana di prove. Ci sono stato un paio di volte e ho lavorato con colleghi come Mel Collins e Pat Mastelotto, insieme a molti musicisti svedesi e danesi. Con molti di loro ho iniziato a collaborare e alcuni sono presenti in quest'album. Adoro l'attitudine a sperimentare da parte di questi artisti.

Hai da sempre un modo particolare di gestire le parti vocali nei tuoi album...

Adoro le parti vocali, ma in quest'album come in PLANETS + PERSONA avrai notato che non le utilizzo in modo convenzionale. Non mi piace utilizzare dei testi nella mia musica, per quanto non abbia difficoltà a lavorare con dei cantanti e ad aggiungere la mia musica sui loro testi. Ma per i miei progetti preferisco considerare la voce umana alla stregua di uno strumento. L'attenzione dev'essere sulla musica e non dev'esserci distrazione data dai testi. Sono stato molto influenzato dall'ascolto di FUTURE DAYS dei Can e dal lavoro di Damo Suzuki alla voce: non riesci a capire che cosa stia cantando, ma il mood che trasmette è chiarissimo. Questo è il modo in cui mi piace gestire la voce umana nella mia musica.

Che messaggio hai voluto dare nella cover di UNDER A SPELL?

Dedico un'attenzione quasi maniacale alle cover: devono rappresentare il mood di tutto l'album. Quando lavoro a un nuovo di-

sco, ho sempre un'immagine associata che voglio poi tradurre nella copertina. Sono molto attento a quello che succede nel mondo della fotografia e seleziono coloro che hanno la capacità di tradurre l'immagine che ho in mente in una copertina. Tra i fotografi che seguo c'è Henry Shymonovych, che ha fatto dei lavori meravigliosi in bianco e nero, molto minimalisti, fotografando la natura. L'idea che ho voluto dare nella copertina è di un background nero, del buio di un bosco dal quale filtrano delle figure filiformi associabili a un albero o a dei rami che attraversano il buio. Il designer della copertina è Bill Smith, che ha già lavorato con me in passato. Bill ha utilizzato l'immagine di Henry per creare una cover molto minimale, ma allo stesso tempo efficace.

«Sto lavorando su vari progetti: con Steve Jansen, Tim Bowness e Steve Hogarth»

Non appena la situazione migliorerà, ti piacerebbe portare quest'album in tour?

Mi piacerebbe… ma è sempre più difficile organizzare concerti. Magari qualche show singolo ma nulla di più. Mi piacerebbe tornare in Italia, a Roma e Milano, ma francamente credo che non succederà nulla nel 2021. Quest'anno sto lavorando su molti altri progetti: uno con Steve Jansen, un altro con Tim Bowness e un terzo con Steve Hogarth. Per quanto riguarda Steve Jansen, è da molto tempo che non lavoravamo insieme e abbiamo pensato che fosse arrivato il momento di farlo. Steve ritiene che le nostre collaborazioni in passato non abbiano mai espresso appieno il loro potenziale. Abbiamo accettato la sfida di lavorare di nuovo insieme sapendo che siamo due musicisti profondamente diversi: lui ama i suoni minimali con un approccio di "sottrazione", mentre io preferisco riempire il vuoto con la mia musica. Abbiamo scambiato delle idee e crediamo che ci sia la possibilità di lavorarci insieme e trovare un terreno comune per sviluppare questi spunti in modo più completo.

Sono ormai dieci anni che Mick Karn ci ha lasciati. Quali sono i tuoi ricordi migliori di lui, come musicista e come uomo?

Ci sono tantissimi ricordi, perché Mick era quello che possiamo definire "un personaggio". Una persona con un grande senso dell'humour ed estremamente talentuoso in diverse discipline, dalla musica, alla scultura, fino alla cucina. Ma c'era anche un lato più ombroso della sua personalità, con cui mi scontravo e che ha fatto sì che per molto tempo non ci siamo parlati. Ma in definitiva era un musicista unico, completamente diverso dagli altri. Se mi chiedi quale sia stato il lavoro con Mick di cui sono più orgoglioso ti posso dire sicuramente TIN DRUM: magari non è il mio album preferito dei Japan, ma è quello che considero il più riuscito come band. Ne sono molto fiero perché è un album atemporale, sembra nato in un altro tempo. La sua originalità sta nel fatto che non è accostabile né ad un'epoca musicale, né ad uno stile. Lo reputo un'opera a sé stante, frutto del lavoro di quattro musicisti nel pieno della propria maturità artistica. Quando lo abbiamo composto, ascoltavamo musica non contemporanea di provenienze molto differenti: world music, musica classica o d'avanguardia come Stockhausen. Ritengo che sia un lavoro non influenzato da altro che da noi stessi. Per contro QUIET LIFE, che è il mio album preferito dei Japan, è figlio della sua epoca e lo puoi situare agevolmente in quel sound di fine anni Settanta.

Sei stato una delle colonne portanti di Japan e Porcupine Tree, entrambe guidate da due personalità molto forti. Ti vedi ancora in futuro in un'altra band con un ruolo simile?

Non credo proprio, a meno che non siano i Radiohead! Con i Japan e i Porcupine Tree ci sono voluti anni per costruire un sound e una reputazione. È stato tutto molto faticoso. Già fare questo viaggio con una band è impegnativo, se questo avviene con una seconda band si può parlare quasi di un miracolo. Per cui, per rispondere alla tua domanda: non credo che farò parte di un'altra band in futuro.

CARL GLOVER

Il tuo ingresso nei Porcupine Tree all'epoca fu sorprendente. Come mai hai deciso di unirti a una band sconosciuta, accettando di esibirti di fronte a poche decine di persone? Cosa ti convinse?

Col senno di poi possiamo dire che ci ho visto lungo. È stato proprio Steven Wilson, con il suo entusiasmo, la sua ambizione e il suo talento, a convincermi del potenziale della band. La musica era anche diversa da quello che avevo fatto con i Japan, ma allo stesso tempo aveva un forte legame con ciò che ascoltavo quando ero un teenager. Abbiamo trovato un terreno comune in quella musica e in quel progetto. Certo, non è stato facile nei primi tempi esibirsi nei club semivuoti e in condizioni non certo ideali [Steven Wilson mi confessò qualche anno fa che un loro concerto in Svizzera venne annullato visto che non era stato venduto neppure un biglietto, *ndr*]. Ma io ci credevo.

Siete passati in pochi anni dalla psichedelia al metal, in particolare con THE INCIDENT. Eri davvero soddisfatto di quella transizione?

Avevamo iniziato quel trend già con IN ABSENTIA, anche se in quell'album la componente heavy era bilanciata da altri brani più ambient e dolci come *Heartattack In A Layby*. Tuttavia la gente tende a classificarlo come un album heavy. Personalmente questa transizione non mi dispiacque, per il semplice motivo che il mio ruolo è sempre stato quello di includere la mia musica nei brani dei Porcupine Tree. Questa percezione può sembrare strana ma è esattamente come io intendo il mio contributo all'interno di una band. Ovviamente in un album in cui le chitarre erano prominenti, lo spazio per me era più ristretto. Tuttavia ritengo che il risultato sia stato molto soddisfacente per il modo in cui ho trovato le "frequenze" e lo spazio all'interno dei brani. Se poi parliamo di THE INCIDENT, non è certamente uno dei miei dischi preferiti, ma il mio approccio è stato lo stesso: portare il mio contributo all'interno di una composizione scritta e pensata da altri.

Nel 2018 hai accettato di aprire due concerti di Steven Wilson a Londra e Manchester e hai anche eseguito un brano con lui. Possiamo dire che le scorie e i malintesi seguiti al termine delle attività dei Porcupine Tree sono stati superati?

Non credo ci siano mai stati problemi. Non so cosa la gente immagini ma il nostro rapporto è sempre stato ottimo. Abbiamo avuto disaccordi quando eravamo nella band, ma questo fa parte della vita. Certo, se mi chiedi se per me lo scioglimento della band sia stata una grande delusione, la mia risposta è assolutamente sì: ci ho messo parecchio tempo per digerirlo, ma è chiaro che Steven non ha messo fine alla band per fare un dispetto a me o a Colin Edwin. Aveva l'ambizione di avere una sua carriera da solista. Ovviamente quando è uscito il suo secondo, poi il terzo e il quarto album, non riuscivo a capire che intenzioni avesse… ma non potevo farci nulla. Eravamo arrivati a un punto con i Porcupine Tree in cui la band era cresciuta tantissimo e improvvisamente tutto si è fermato. Quando sei in una band non dipende tutto da te, ma anche da altre personalità e ambizioni. Ma io sono e rimango un "team player" che ama stare in una band [strano, qualche risposta prima aveva detto il contrario, *ndr*]. Anche nei Japan con David Sylvian e Mick Karn c'erano ambizioni e sensibilità diverse e devi saperlo accettare.

IN EDICOLA

DAL 4 FEBBRAIO

Scansiona il QR Code

Acquistala su www.sprea.it/glorierock
versione digitale disponibile dall'1 febbraio

Da John Lee Hooker al Mellotron

I **GROUNDHOGS** DI TONY MCPHEE SONO STATI TRA I PIONIERI DEL BLUES INGLESE, PRIMA DI CAMBIARE ROTTA E AVVICINARSI AL PROGRESSIVE ROCK, RAFFORZANDO IL LORO SOUND CON L'INNESTO DEL MELLOTRON E DEL SINTETIZZATORE. I QUATTRO ALBUM PUBBLICATI TRA IL 1970 E IL 1972 – THANK CHRIST FOR THE BOMB, SPLIT, WHO WILL SAVE THE WORLD? E HOGWASH – MERITANO DI ESSERE RIASCOLTATI.

Testo: **Joe Banks**

I **Groundhogs** nascono nel 1963 e sono collocabili all'interno della prima ondata blues britannica. La prima volta che il pubblico si accorse di loro fu nel 1964, quando suonarono come gruppo spalla di **John Lee Hooker**, durante il tour del vecchio bluesman americano nel Regno Unito. La band si esibì anche con Jimmy Reed e Champion Jack Dupree, finché nel 1968 ottenne un contratto con la Liberty Records. Non trascorse molto tempo, comunque, prima che il gruppo si spostasse verso traiettorie progressive con l'album del 1969 BLUES OBITUARY, manifestando chiaramente la voglia di distaccarsi dal blues tradizionale e andare verso territori più sperimentali. I Groundhogs sono la tipica formazione che è riuscita a incorporare nel proprio sound degli elementi progressive, senza però rinnegare completamente le proprie radici; un processo tipico all'inizio degli anni 70, basti pensare a gruppi famosissimi come **Led Zeppelin**, **Deep Purple** e **Black Sabbath** e alle loro hit *Stairway To Heaven*, *Child In Time* e *Wheels Of Confusion*.

In realtà, sotto la sapiente guida del chitarrista **Tony McPhee**, i Groundhogs si spinserò molto più in là. In particolare, i quattro album pubblicati tra il 1970 e il 1972 – THANK CHRIST FOR THE BOMB, SPLIT, WHO WILL SAVE THE WORLD? e HOGWASH – risultano sempre più ambiziosi sia dal punto di vista compositivo che concettuale, grazie anche all'utilizzo del Mellotron e del sintetizzatore per riuscire a ottenere un eccitante ibrido di prog, blues e rock.

> Mi è sempre piaciuto provare a seguire nuove direzioni, andare controcorrente. Indubbiamente il blues è un genere un po' limitante, mentre io sentivo il desiderio di esplorare nuove strade

BLUES OBITUARY, 1969.

I Groundhogs al Krumlin Festival nelle campagne dello Yorkshire, 1970.

A posteriori, McPhee non riesce ancora a capacitarsi di come fosse entrato in contatto con il progressive rock: "Non avevo molto tempo per seguire quello che musicalmente accadeva intorno a me, perché suonavo in continuazione. L'unica altra musica che mi capitava di ascoltare era quella che passavano in radio, mentre viaggiavamo tra un concerto e l'altro".

Quello che è certo, però, è che McPhee era voglioso di guardare avanti: "Mi è sempre piaciuto provare a seguire nuove direzioni, andare controcorrente. Indubbiamente il blues è un genere un po' limitante, mentre io sentivo il desiderio di esplorare nuove strade". Il power trio formato da McPhee, **Pete Cruickshank** (basso) e **Ken Pustelnik** (batteria) si apprestava a compiere il passo decisivo. "L'idea per il titolo del nostro terzo disco uscì fuori da una conversazione con il nostro manager dell'epoca, **Roy Fisher**. **John Lennon** aveva appena dichiarato che i **Beatles** erano più importanti di Dio e in questo modo aveva ottenuto un sacco di pubblicità. Così abbiamo cercato di inventarci qualcosa che potesse avere un effetto simile. A un certo punto Roy pronunciò la frase 'Thank Christ for the bomb' ed è subito scattato qualcosa nella mia testa".

McPhee si gettò a scrivere un pugno di canzoni piene di riff e accordi contrastanti, sempre riconducibili al blues, ma a un blues completamente stravolto. Anche i testi rappresentavano un notevole passo avanti rispetto ai cliché rock'n'roll: il primo lato dell'album è infatti dedicato al tema dell'alienazio-

PRESS/ CHRISTOPHERRICHARDSON/GROUNDHOGS ARCHIVE

GEMS/REDFERNS/GETTY IMAGES

Tony McPhee (Humberston, 23/3/1944).

ne, mentre la seconda facciata racconta la storia di un uomo ricco che rinuncia alla sua posizione per abbracciare la povertà. *Soldier* affronta con intelligenza gli effetti devastanti della guerra, distendendo le parole su un riff irresistibile: "Le cose hanno iniziato a muoversi nel momento in cui **John Peel** ha passato *Soldier* durante il suo spazio radiofonico. Gli piaceva la canzone e la complessità del testo".

THANK CHRIST FOR THE BOMB arrivò fino alla nona posizione nelle classifiche britanniche, conferendo ai Groundhogs un nuovo profilo. Il gruppo iniziò a suonare insieme a molte delle nuove band prog, come **Yes**, **Curved Air**, **Gentle Giant** e **Colosseum**, anche se McPhee all'epoca era tutt'altro che entusiasta: "Non ero un grande fan della scena prog rock, non mi piaceva la morbidezza del loro sound". Piuttosto, il chitarrista si lasciava ispirare dalla consistenza e dalla cupezza di band come i **King Crimson**.

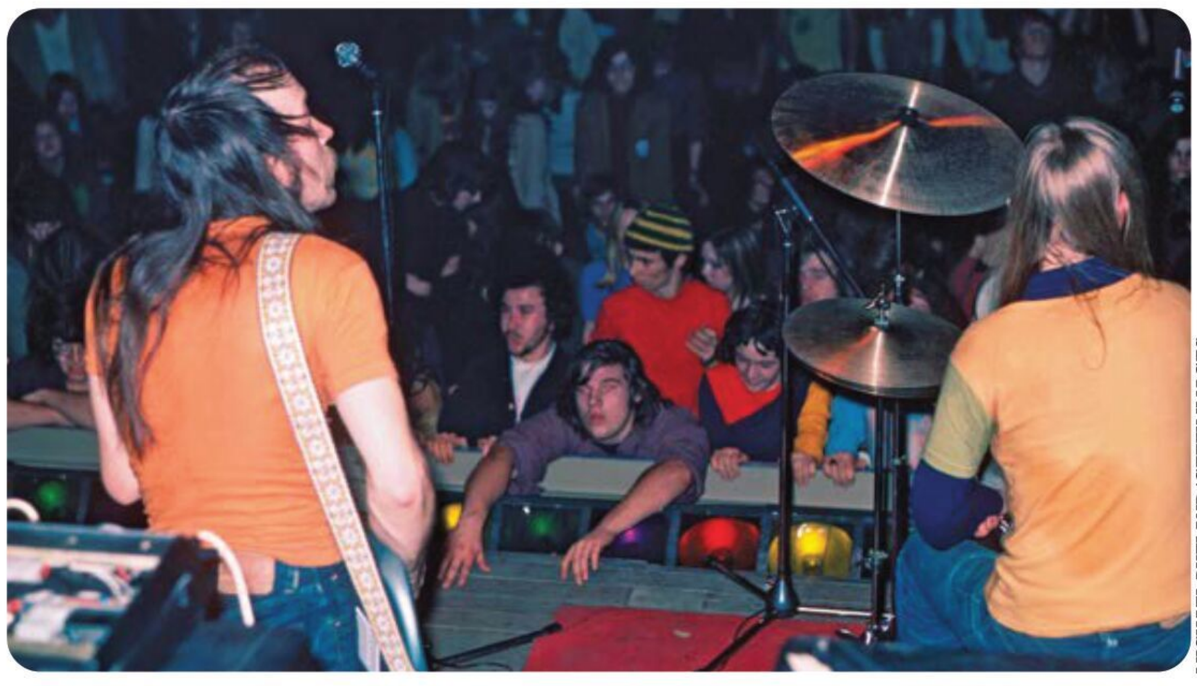
I Groundhogs facevano comunque parte della cricca delle band underground del roster della Liberty/United Artists insieme a **Hawkwind**, **Man**, **Can** e **Amon Düül II**. McPhee ricorda ancora un incidente avvenuto durante un festival ad Amburgo: "Aprimmo il furgone e con grande stupore ci trovammo dentro un sacco di strumentazione della Orange, che ovviamente non era nostra. La casa discografica l'aveva acquistata per gli Amon Düül II, dato che in Gran Bretagna l'Iva era minore. Quindi si presero la roba e la utilizzarono per il loro concerto. Solo che suonarono talmente tanto che alla fine noi fummo costretti a non suonare per niente. Ci avevano sfruttato a nostra insaputa come corrieri per portargli la strumentazione e poi ci tagliarono fuori dopo che avevamo guidato fino ad Amburgo!".

Thank Christ For The Bomb, 1970.

SPLIT, 1971.

WHO WILL SAVE THE WORLD?, 1972.

The Groundhogs dal vivo a Londra, 13 gennaio 1972.



I Groundhogs in giro per Londra, 1974. Da sinistra a destra: Peter Cruickshank, Clive Brooks e Tony McPhee.

MICHAEL PUTLAND/GETTY IMAGES

MICHAEL PUTLAND/GETTY IMAGES

Nel successivo album dei Groundhogs, SPLIT, la prima facciata è occupata da un lungo brano in quattro parti, che affronta il tema della schizofrenia e dell'esaurimento nervoso. Il testo trae ispirazione da una brutta avventura realmente vissuta da McPhee. Avendo già fumato della cannabis senza particolari controindicazioni, un giorno decise di accettare uno spinello: "Fu l'inizio di un incubo. Rimasi vittima di una sorta di 'aberrazione'. Faceva molto caldo e rimasi a lungo sotto al sole in un parco. L'insolazione e la cannabis mi provocarono un mese di terrore e confusione. Parlarne nel testo della canzone probabilmente mi aiutò a uscirne, anche se ancora per molto tempo ebbi dei

PRESS/LIBERTY PROMO/GROUNDHOGS ARCHIVE

Uno scatto promozionale del trio a cura della Liberty Records.

> Clive Brooks era una persona adorabile e un batterista potente che si adattava bene al tipo di materiale che stavo componendo

veri e propri attacchi di panico. Dopo quella volta, non ho mai più toccato alcuna droga".

Grazie alla popolarità acquisita con i travolgenti concerti e in particolare al tour come gruppo spalla dei **Rolling Stones** nel 1971, i Groundhogs raggiunsero con SPLIT il quinto posto delle classifiche britanniche, riscuotendo il loro maggior successo in carriera. All'interno dell'album è presente anche il brano più conosciuto del gruppo, *Cherry Red* (da cui ha preso il nome anche l'omonima casa discografica): nonostante non fosse stata pubblicata come singolo, consentì comunque alla band di apparire a *Top of the Pops*.

McPhee, però, guardava ancora più lontano. A partire dal successivo WHO WILL SAVE THE WORLD? (1972) le influenze prog iniziarono a diventare più evidenti: basti ascoltare i riff jazzati e gli interventi del Mellotron nell'iniziale *Earth Is Not Room Enough* e in *Music Is The Food Of Thought*. Ancora una volta si tratta di una specie di concept album, che mette alla berlina tutti i mali che affliggono il mondo: la sovrappopolazione, la guerra, la corsa al guadagno… La copertina però era tutt'altro che seriosa: McPhee ebbe infatti la brillante idea di chiedere al disegnatore della DC e Marvel Comics **Neal Adams** di realizzare una copertina apribile con la band reinventata alla stregua di un supergruppo, The Mighty Groundhogs [I Mitici Groundhogs, citazione de "I Mitici Vendicatori", *ndr*]. "Ero un grande fan di *Silver Surfer* e di come lo disegnava Neal. Non appena ho visto l'artwork che aveva ideato, mi è venuta voglia di mettermi a scrivere un vero e proprio concept album".

HOGWASH, 1972.

L'album solista di McPhee, THE TWO SIDES OF TONY (T.S.) MCPHEE, 1973.

Nonostante la buona prestazione in termini di vendite – WHO WILL SAVE THE WORLD? si piazzò all'ottavo posto delle classifiche del Regno Unito – la reazione del pubblico e della critica non fu poi così entusiastica. "A molti fan e a molti giornalisti non piacque più di tanto. Effettivamente c'erano delle cose che erano state fatte un po' in fretta, perché non avevo mai avuto modo di dedicarmi alla produzione o di fermarmi a pensare a quello che stavamo facendo. Però devo dire che riascoltandolo dopo un po' di tempo ho cambiato opinione. Ora mi capita spesso di sentire delle persone che lo definiscono il loro album preferito dei Groundhogs". Imperterrito, McPhee proseguì a guidare la band verso il prog, aggiungendo anche un sintetizzatore ARP 2600 alla strumentazione. Non a caso, dopo l'uscita dal gruppo di Pustelnik, il nuovo batterista fu nientemeno che **Clive Brooks** della Canterbury band **Egg**, che aveva aperto i concerti dell'ultimo tour dei Groundhogs. "Clive era una persona adorabile. Con lui si è ridotto sensibilmente lo stress nella preparazione dei nostri tour. Era un batterista potente che si adattava bene al tipo di materiale che stavo componendo". Il frutto di questo lavoro si materializzerà nel brillante HOGWASH, sicuramente il disco più progressivo del gruppo. Non solo il Mellotron e i sintetizzatori sono sempre più in primo piano, soprattutto in brani come *You Had A Lesson* e *Earth Shanty,* ma gli arrangiamenti raffinati e i collegamenti tra le varie tracce rendono l'album particolarmente sofisticato. Anche i testi sono tra i migliori della produzione del gruppo: *I Love Miss Ogyny*, ad esempio, parla della violenza domestica dal punto di vista del colpevole.

Purtroppo il pubblico non riuscì a digerire l'allontanamento dei Groundhogs dai loro trascorsi blues, e così HOGWASH non ebbe successo. Anche per questo, fu l'ultimo album pubblicato con la United Artists. La band firmò con la WWA, l'etichetta fondata dal management dei Black Sabbath. Con la WWA i Groundhogs pubblicarono SOLID nel 1974, tornando un po' agli albori, prima di sciogliersi per la prima volta l'anno seguente.

Prima di tutto questo, però, McPhee aveva trovato il tempo di realizzare il suo primo album solista, THE TWO SIDES OF TONY (T.S.) MCPHEE. Una facciata era occupata da una serie di pezzi folk, mentre l'altra da una sorta di composizione sinfonica intitolata *The Hunt*, registrata utilizzando solo un sintetizzatore ARP 2600 e una batteria elettronica Rhythm Ace, che suona innovativa ancora oggi. "Avevo iniziato a utilizzare l'ARP 2600 durante il tour di HOGWASH e volevo esplorare a fondo il suo potenziale. Volevo anche esprimere il mio dissenso per la caccia alla volpe. Anche oggi non ho cambiato idea: ci sono ancora un sacco di persone in giro a cui piace comportarsi in maniera crudele".

Probabilmente i Groundhogs sono entrati nell'orbita prog solo in maniera tangenziale, ma il modo in cui il prog ha influenzato la loro musica all'inizio degli anni 70 è un esempio affascinante di "fertilizzazione culturale". Anche se non sono mai diventati un gruppo rock di primissimo piano, hanno comunque pubblicato degli album innovativi e interessanti. Tra i loro fan figurano anche musicisti famosi come Captain Sensible, Julian Cope, Stephen Malkmus dei Pavement, Josh Homme dei QOTSA e Karl Hyde degli Underworld.

Un infarto nel 2009 e un incidente nel 2018 hanno purtroppo tagliato fuori McPhee dalla vita musicale, ma la Fire Records sta continuando a tenere viva la sua leggenda attraverso una serie di ristampe degli album pubblicati dai Groundhogs per la Liberty/United Artists, il tutto con la sua supervisione. In questo modo, una nuova generazione di fan potrà scoprire una delle più interessanti band che la scena britannica abbia mai prodotto. "Sono molto felice che gli ascoltatori reputino la mia musica tuttora degna di attenzione", conclude McPhee con grande umiltà.

GARY HUGHES, CANTANTE DEI TEN, È UNO DEI PIÙ APPREZZATI ARTISTI INGLESI AOR/PROGRESSIVE MELODIC ROCK. ORA PUBBLICA PER LA FRONTIERS MUSIC L'OTTAVO ALBUM SOLISTA, WATERSIDE, E DECADES, RACCOLTA CHE NE RACCONTA 30 ANNI DI MUSICA.

SOSPESO TRA AOR, PROG E MUSICA CLASSICA

Testo: **Carmine Aymone**

Ancora oggi, la voce di Gary, classe 1967, nato a Manchester, continua ad accarezzare le corde emozionali, trascinando l'ascoltatore al di là del reale, nei mondi fantastici da lui scritti e descritti, fatti di epiche battaglie, di Argonauti, di principesse da salvare, di amori rincorsi, di draghi e pirati. Con i Ten, Gary ha pubblicato dal 1996, 14 album in studio, tra cui l'acclamato SPELLBOUND (1999).

Parliamo di WATERSIDE.
Ogni volta che concepisco un disco solista è come ritornare da un vecchio amico, riscoprendo me stesso, con gli amati ricordi e i fantasmi di un tempo. È stato ispirato dalle mie esperienze di vita. Ho cercato di renderlo il più accessibile possibile al pubblico, affrontando temi e soggetti universali in cui la maggior parte delle persone può ritrovarsi, per questo ho preferito non trattare argomenti storici ed epici, che erano e sono in qualche modo il marchio di fabbrica delle mie composizioni con i Ten. È fantastico tornare a rivestire i panni di cantante per un lavoro solista, ancor più perché sono trascorsi 14 anni dal precedente, VERITAS (2007). Queste nuove canzoni sono piene di luci e ombre, più 'leggere' rispetto ai lavori in gruppo. Viviamo in tempi molto difficili e complicati, così ho provato a creare composizioni melodiche e "aoreggianti", che potessero sollevare gli spiriti e dare un po' di necessaria evasione. Con me nella realizzazione dei dieci brani ci sono i miei compagni dei Ten, **Dann Rosingana** (chitarre) e **Darrel Treece-Birch** (tastiere e batteria), con **David Rosingana** al basso e **Karen Fell** e **Scott Hughes** backing vocals.

E poi c'è il doppio DECADES, che racchiude i tuoi 30 anni di carriera.
Ho scelto ventinove brani dai miei precedenti dischi solisti, come PRECIOUS ONES (1998), ONCE AND FUTURE KINGS PARTS I & II (2003), VERITAS (2007). Nella tracklist ci sono anche pezzi rari, originariamente pubblicati solo in Giappone, come l'Ep IN YOUR EYES del 1998.

Qual è il bilancio di questi primi 30 anni di musica?
Quando guardo indietro sono orgoglioso e felice di quanto ho realizzato. Sono emerso in un momento storico in cui il l'AOR e il progressive melodic rock stava lasciando il posto al grunge di Seattle e, dati i cambiamenti nelle tendenze musicali che ci sono stati in tutti questi anni, non è un'impresa da poco sopravvivere a tre decenni. Ringrazio Dio per il fatto che il pubblico ha sempre amato miei lavori. I fan mi hanno supportato, soprattutto nei momenti più difficili e a loro sarò eternamente grato; in un certo senso questa compilation è un doveroso ringraziamento.

Da sempre la maggior parte dei tuoi testi trattano temi mitologici, epici, storici, fantasy, futuristici; vedi la saga di King Arthur, Camelot, Avalon, Merlino, quella dei Pirati, Cyborg ecc. L'ispirazione si basa sui libri che hai letto e che ami?
La letteratura è una grande fonte di ispirazione per qualsiasi artista, musicista. Mi piacciono i grandi classici e poi autori visionari come Jules Verne, Edgar Allan Poe, J.R.R. Tolkien, T.H. White. Non mi stanco di immergermi nei loro racconti, frutto di un meraviglioso modo di narrarli che non conosce l'usura del tempo. Anni orsono, ho composto una Rock Opera in due episodi, ONCE AND FUTURE KINGS, basata sulle leggende legate a Re Artù, raccontate ai posteri dallo storico medievale inglese Goffredo di Monmouth. Gli album furono pubblicati a sei mesi di distanza l'uno dall'altro ed erano arricchiti dalle voci di Bob Catley (Magnum), Lana Lane, Doogie White (Rainbow, Yngwie Malmsteen's Rising Force, Praying Mantis), Danny Vaughn (Tyketto, Waysted), Sean Harris (Diamond Head), Irene Jansen (Ayreon, Karma), Sabine Edelsbacher (Edenbridge), Harry Hess (Harem Scarem), Damian Wilson (Threshold, Ayreon) e da musicisti straordinari come John Halliwell alla chitarra e al sax, che ha suonato con i Supertramp dal 1973 e con i Pink Floyd nell'album A MOMENTARY LAPSE OF REASON del 1987.

Hai frequentato il Royal Northern College of Music (RNCM), uno dei più prestigiosi Conservatori d'Europa. Cosa ricordi di quel periodo?
Ho dei ricordi buoni e altri meno buoni. In quel periodo ero consumato dalla musica. Metaforicamente mangiavo, bevevo, dormivo con la musica 24 ore su 24, 7 giorni su 7. Esisteva solo il suo studio. Il Royal Northern College of Music mi ha dato un'ottima base nella teoria musicale, sebbene a volte abbia avuto effetti negativi sui miei processi creativi. A un certo punto mi sono reso conto che ero così preso dagli aspetti tecni-

ci della composizione, del 'metodo corretto' che a volte dimenticavo di lasciare libere di manifestarsi le mie idee. Col tempo ho capito che è importante creare un buon equilibrio tra la scrittura 'di testa' che rispetta le regole tecniche riconosciute e il cuore che, per fortuna, non ha limiti e regole da seguire.

I tuoi 5 album preferiti della storia del rock?
In nessun ordine particolare… COME TASTE THE BAND dei **Deep Purple**, PHYSICAL GRAFFITI dei **Led Zeppelin**, WISH YOU WERE HERE dei **Pink Floyd**, OPERATION MINDCRIME dei **Queensrÿche**, RISING dei **Rainbow**.

In quale di questi ti sarebbe piaciuto suonare?
In COME TASTE THE BAND. Sarei stato felice anche di suonare il tamburello con quei ragazzi… **David Coverdale**, **Tommy Bolin**, **Glenn Hughes**, **Jon Lord**, **Ian Paice**. *This Time Around*, che poi muta nella strumentale *Owed To G*, credo sia una delle più belle ballad di sempre.

E i tuoi album di riferimento della storia del progressive?
La produzione degli **Yes** *in primis*, ho consumato GOING FOR THE ONE, TORMATO, DRAMA e 90125. Amo tanto anche gli **EL&P**, soprattutto PICTURES AT AN EXHIBITION, e i **Genesis** di SELLING ENGLAND BY THE POUND. E ancora: **Gentle Giant**, **Rush**. Potrei continuare a lungo perché amo il progressive rock, che per me è continua fonte di ispirazione.

Chi sono stati i tuoi musicisti di riferimento?
Ho enorme rispetto per i pionieri dei vari generi. Led Zeppelin e Deep Purple per me sono stati i più grandi in assoluto, senza dimenticare gli eroi del progressive degli anni 70. Ho sempre trovato nei 'grandi' qualcosa che mi ha affascinato e che mi ha accompagnato nella crescita, non solo dal punto di vista artistico. Ho poi subito il fascino di songwriter come **Brian Wilson** dei Beach Boys, **David Gates** dei Bread, **J.D. Souther**, il quartetto delle meraviglie **Crosby, Stills, Nash & Young**, **Harry Nillson**, **Andrew Gold**, **David Bowie**…

I tuoi cantanti preferiti?
Gli "Andersons", ovvero **Jon Anderson** degli Yes e **Ian Anderson** dei Jethro Tull. E poi **David Coverdale** e **Steve Perry** (Journey) perché, secondo il mio modesto parere, al di là del fattore puramente tecnico, che non è sempre fondamentale, sono unici, ineguagliabili.

La tua band dei sogni?
David Coverdale e **Anne Wilson** alla voce, **Eddie Van Halen** alla chitarra solista, **Nancy Wilson** alla chitarra ritmica, **Don Airey** alle tastiere, con cui ho avuto il piacere di lavorare nel 2000 in BABYLON dei Ten Music, **John Wetton** al basso e **Neil Peart** alla batteria.

Che tipo di musica ascolti oggi?
Rock, new progressive, AOR, pop, punk, country e tanta musica classica. In questo momento, mentre parlo con te in viva voce, in auto ho THE WALL dei Pink Floyd e LIVE degli Eagles.

Gary Hughes (Manchester, 5 luglio 1964).

A SETTE ANNI DI DISTANZA DA KALEIDOSCOPE, I **TRANSATLANTIC** TORNANO IN PISTA CON IL LORO QUINTO ALBUM IN STUDIO, IL MONUMENTALE THE ABSOLUTE UNIVERSE. **PETE TREWAVAS**, BASSISTA DELLA BAND E DEI MARILLION, CI RACCONTA UN PO' DI STORIE…

L'ULTIMO TRANSATLANTIC SUPERGRUPPO?

Testo: **Antonio De Sarno**

I Transatlantic sono probabilmente l'ultimo vero supergruppo prog attualmente in circolazione. Chissà a quanti appassionati sono brillati gli occhi nel 1999, quando si è diffusa la notizia che quattro giganti del calibro di **Neal Morse** (Spock's Beard), **Mike Portnoy** (Dream Theater), **Roine Stolt** (The Flower Kings) e **Pete Trewavas** (Marillion) avevano deciso di unire le forze per dare vita a un nuovo progetto. Due americani e due europei, separati da un oceano ma uniti dalla passione comune per il progressive rock e le grandi suite: ce n'è almeno una in ognuno dei cinque album del gruppo, senza considerare che THE WHIRLWIND (2011) è costituito da un'unica imponente composizione di 77 minuti. Ma con il loro nuovo lavoro, THE ABSOLUTE UNIVERSE, i quattro musicisti sono riusciti ad andare addirittura oltre, confezionando una gigantesca suite da 90 minuti e rischiando di spaccare letteralmente in due il gruppo. Alla fine il compromesso è stato trovato pubblicando l'album in una doppia versione: lunga (sottotitolata FOREVERMORE) e corta (sottotitolata THE BREATH OF LIFE), seppure con alcune sostanziali differenze, come spiega il bassista Pete Trewavas…

La versione estesa di THE ABSOLUTE UNIVERSE, sottotitolata FOREVERMORE.

COME È NATO UN COLOSSO COME THE ABSOLUTE UNIVERSE?

Negli ultimi anni abbiamo partecipato alla Cruise to the Edge e poi ci siamo incontrati per caso anche in altre situazioni, in giro qua e là. Così abbiamo iniziato a chiederci se fosse arrivato il momento di mettere in cantiere un nuovo album dei Transatlantic. Ci siamo chiesti se avessimo realmente voglia di farlo. Ovviamente la risposta è stata positiva. Il passo successivo è stato cercare di trovare il periodo in cui avremmo potuto essere tutti disponibili. Quella è stata la parte più difficile: ritrovarci tutti insieme è quasi più complicato che comporre del nuovo materiale!

IL CHE È TUTTO DIRE!

Fortunatamente siamo riusciti a trovare una finestra utile. Io ero impegnato con il nuovo album dei Marillion e Mike ha sempre da fare, ovviamente. Roine aveva appena ultimato il disco con Jon Anderson. Alla fine abbiamo deciso di fissare le prove e la registrazione dell'album nell'estate del 2019, in Svezia. Una scelta diversa dal solito, per noi. Una volta confermato l'appuntamento, ho iniziato a comporre qualcosa. Immagino che anche Neal abbia fatto lo stesso non appena terminato il suo nuovo lavoro solista. Roine invece passa già tutto il tempo a scrivere, infatti si è presentato con tre ore di musica, tra canzoni e spunti vari, che ha messo totalmente a disposizione del progetto. Io ho portato una mezzora di musica, mentre Neal circa novanta minuti.

Transatlantic 2020. Da sinistra: Mike Portnoy, Neal Morse, Pete Trewavas e Roine Stolt.

«Quello che rende unici i Transatlantic è l'incontro tra quattro persone differenti e la fusione tra i vari stili di scrittura»

TOBIAS ANDERSON

E DOVEVATE ANCORA INIZIARE A PROVARE INSIEME...

Quando ci siamo incontrati in Svezia, avevamo già ascoltato tutto il materiale disponibile e selezionato le parti che ci piacevano di più. A quel punto abbiamo iniziato ad andare più in profondità per capire quali fossero gli episodi più validi, scrivendo su una lavagna i titoli dei vari brani su cui volevamo provare a lavorare: di solito è Mike che si occupa di questa cosa. Sicuramente avevamo molte più idee di quante potessimo incorporare nei singoli brani. C'erano un paio di decisioni da prendere prima di proseguire. La più importante era che tipo di album volessimo realizzare: un album composto da tante canzoni o da un unico pezzo lungo come THE WHIRLWIND, magari un concept in più parti? Alla fine abbiamo scelto la seconda opzione e devo confessare che è la mia preferita, soprattutto per una band come i Transatlantic, perché si addice perfettamente al nostro stile di scrittura: mi piace che la musica scorra libera tra una sezione e l'altra, con i vari temi e passaggi che si intrecciano tra loro. Uno dei nostri punti di forza sono proprio i temi memorabili che riusciamo a comporre, stavolta ne ho scritti diversi anche io. Insomma, mentre lavoravamo insieme, la nuova suite diventava sempre più lunga e qualcuno tra noi era molto eccitato all'idea di battere ogni record di durata che avevamo raggiunto in precedenza. A quel punto mi sono messo un po' di traverso e ho iniziato a chiedere agli altri se fossero veramente sicuri di voler pubblicare un unico brano così lungo…

MI SEMBRA CORRETTO...

Continuavo a pensare che più il pezzo fosse stato lungo e più tempo avremmo impiegato per lavorarci sopra, anche semplicemente per ascoltarlo tutto quanto ogni volta: voglio dire, se una canzone dura novanta minuti, per ascoltarla dall'inizio alla fine ci vogliono novanta minuti! Ero già convinto che fosse preferibile produrre un album più corto e che, in alcuni punti, le parti musicali fossero un po' troppo elaborate e che ci fossero un paio di idee portate avanti esageratamente a lungo.

AVEVATE GIÀ LAVORATO AGLI ARRANGIAMENTI?

In quel momento c'erano solo quattro strumenti, senza sovraincisioni. Non avevamo ancora definito le orchestrazioni o i temi secondari che sarebbero potuti saltare fuori. Abbiamo deciso di andare fino in fondo per capire fino a dove saremmo arrivati e, dopo dieci giorni di lavoro in studio, ce ne siamo tornati a casa con una suite di novanta minuti, che poi è quella che è finita sulla versione estesa dell'album.

Due live dei Transatlantic: LIVE IN AMERICA (2001) e LIVE IN EUROPE (2003).

AVEVATE GIÀ SCRITTO I TESTI?

C'erano delle liriche, anche se poi sono state rielaborate in un secondo tempo. Una delle canzoni che avevo da parte, *Solitude*, era nata come la seconda parte di una mia composizione per gli Edison's Children. All'epoca avevamo utilizzato solo la prima parte e così, mentre ero seduto al pianoforte per scrivere qualcosa per i Transatlantic, mi è tornata in mente. Mi sono chiesto se potesse tornare utile, magari come punto di partenza per un nuovo brano. Il problema era che il testo di *Solitude*, una volta separato dalla prima parte, non aveva molto senso. Ero consapevole che avrei dovuto sistemare le parole, ma al tempo stesso avevamo bisogno di un testo da cantare durante le prove, per poter capire come funzionavano le linee vocali. Anche gli altri hanno fatto la stessa cosa con i loro pezzi. Una volta tornati a casa dalla Svezia, ci siamo messi a sistemare tutti i testi. Ad esempio in *Rainbow Sky* abbiamo unito una mia strofa con il ritornello di qualcun altro e cose del genere. Abbiamo cercato di valorizzare al meglio tutto il materiale che avevamo a disposizione, ma a quel punto anche Neal ha iniziato a pensare che l'album fosse troppo lungo…

«Sicuramente avevamo molte più idee di quante potessimo incorporare nei singoli brani»

PROPRIO LUI!

Neal ci ha sottoposto una versione più corta dell'album, che aveva editato in studio. Eravamo arrivati all'inizio dell'estate dello scorso anno. Il problema è che essendo un gruppo formato da quattro persone, quando si crea una discussione è molto difficile giungere a una soluzione in tempi brevi. In questo caso due componenti della band

TOBIAS ANDERSON

(io e Neal) spingevamo per la versione corta, mentre gli altri due (Roine e Mike) per quella lunga. Non sapevamo come fare a risolvere la questione e in più non eravamo d'accordo neanche sul titolo da dare al disco: a me piaceva di più il titolo suggerito da Roine, ovvero "Forever", mentre Neal voleva intitolarlo "The Breath of Life".

CHE POI È DIVENTATO IL SOTTOTITOLO DELLA VERSIONE PIÙ CORTA...

Sì, il titolo fa riferimento a THE WHIRLWIND: a un certo punto Neal aveva anche proposto di realizzare una sorta di "Whirlwind part 2"…

SAREBBE STATO UN SEQUEL!

Ma non è così, a parte qualche vago riferimento. Insomma, per uscire dall'impasse e utilizzare tutto il materiale che avevamo registrato, Mike ci ha proposto una soluzione inedita: pubblicare due versioni dell'album. Quando ne abbiamo parlato con la nostra casa discografica, la InsideOut, non erano molto convinti, perché pensavano si trattasse semplicemente di una versione integrale e una editata dello stesso materiale. In realtà Neal, oltre a togliere alcune cose, ne aveva aggiunte altre. In questo modo sono uscite fuori due versioni molto differenti tra loro… le abbiamo anche mixate diversamente e abbiamo composto una bonus track appositamente per la versione più breve. In pratica la versione integrale è rimasta inalterata, mentre quella più corta si è evoluta simultaneamente in modo molto naturale. È il risultato di due differenti scuole di pensiero: Neal si è occupato della *short version* e Roine della *long version*. Alla fine entrambi hanno ottenuto quello che desideravano.

Discografia Transatlantic. Dall'alto in basso: BRIDGE ACROSS FOREVER (2001), THE WHIRLWIND (2009), WHIRLD TOUR 2010 (2010).

COSA MI PUOI DIRE DELLA TRACKLIST: AVEVATE GIÀ DECISO L'ORDINE DEI BRANI? AD ESEMPIO OVERTURE È STATA COMPOSTA ALL'INIZIO O ALLA FINE?

La sequenza delle tracce era stata già definita in Svezia. *Overture* è stata composta all'inizio: Neal voleva che l'album iniziasse come YESSONGS, con qualcosa di simile alla celebre *Firebird Suite*… credo fosse il tour di CLOSE TO THE EDGE… un disco che non ho mai posseduto, perché anche se è uno dei miei preferiti c'erano già tanti miei amici che ce l'avevano. Volevo comprarlo, ma preferivo mettere da parte i miei soldi per acquistare le corde del basso o le valvole per gli amplificatori. Tanto poi i dischi li ascoltavo dai miei amici. Tornando ai Transatlantic, quando abbiamo deciso di legare tra loro alcuni temi, già sapevamo che li avremmo ripresi anche durante l'album e per questo inserire un overture in apertura ci avrebbe permesso di partire alla grande.

OVERTURE È LA STESSA IN ENTRAMBE LE EDIZIONI DELL'ALBUM?

Non proprio, anche se le due versioni sono molto simili. Il brano è editato diversamente, il passaggio alla traccia successiva è più veloce nell'edizione breve dell'album.

A POSTERIORI, SEI SEMPRE DELL'AVVISO CHE LA VERSIONE CORTA DELL'ALBUM SIA MIGLIORE DI QUELLA LUNGA?

Che dire… ho una sensibilità più votata al pop rock, probabilmente deriva dal fatto di aver ascoltato cose come Beatles, The Who, The Kinks, The Nice, The Small Faces… ancora oggi mi piace ascoltare delle "canzoni". A volte tutta questa pomposità, questi grandi temi musicali che si succedono uno dopo l'altro, possono essere un po' pesanti. Detto questo, però, e nonostante fossi stato un sostenitore della versione corta dell'album, ho imparato ad apprezzare anche la versione lunga. In definitiva si tratta di due esperienze differenti dello stesso percorso. Le sensazioni all'ascolto sono differenti, anche se la maggior parte della musica è la stessa.

SARESTE MAI RIUSCITI A REALIZZARE UN PROGETTO COSÌ COMPLESSO SENZA IL LOCKDOWN?

Penso proprio di no, perché solitamente con i Transatlantic lavoriamo velocemente. Avevamo lo studio prenotato in Svezia per dieci giorni e avremmo dovuto ultimare l'album prima della fine dello scorso anno ma con il lockdown e la mancanza di concerti si sono aperte delle nuove opzioni. Non avremmo mai avuto la possibilità di lavorare sul materiale per così tanto tempo. È stato come realizzare un disco con i Marillion… ci piace prendercela comoda senza decisioni affrettate.

THE ABSOLUTE UNIVERSE SEMBRA CONTENERE UN MAGGIOR NUMERO DI PEZZI VELOCI RISPETTO AI VOSTRI DISCHI PRECEDENTI; ANCHE IL TUO BASSO È MAGGIORMENTE IN EVIDENZA.

Avrei preferito che le parti di batteria fossero state registrate in Svezia, come da programma, in modo da poter so-

In attesa del prossimo decollo: i Transatlantic studiano il piano di volo.

vraincidere subito il basso, ma come già sai non abbiamo fatto in tempo, perché ci siamo dovuti concentrare sugli arrangiamenti. Alla fine è stata una cosa buona perché in questo modo la versione lunga dell'album è risultata più ariosa ed è emersa la versione corta che non era preventivata. Mike ha registrato la batteria in studio da Neal prima del lockdown e mi ha inviato il materiale. Ho avuto un sacco di tempo per elaborare le mie parti; quando ho tempo a disposizione quello che faccio è registrare tanti take di ogni sezione, fino a venti e comunque mai meno di nove o dieci. Poi scelgo i miei momenti preferiti e li monto insieme, verificando all'ascolto se le linee possono effettivamente funzionare o se sono troppo incasinate. Se posso concentrarmi sono estremamente pignolo per la registrazione del basso, infatti quello di THE ABSOLUTE UNIVERSE è più pulito del solito in termini di esecuzione.

CI SONO DEI PASSAGGI MOLTO TECNICI CHE NON ASCOLTEREMO MAI IN UN ALBUM DEI MARILLION...

E per almeno due motivi. Il primo è che la tecnica non è un aspetto fondamentale nella musica dei Marillion. Il secondo è che, a essere onesti, anche se mi piace molto suonare con i Transatlantic e lanciarmi in qualche bel riff, quel genere di cose non mi appassionano per niente. Voglio dire, suonare tremila note al secondo. Ci stavo pensando un po' di tempo fa. Sono cresciuto ascoltando il jazz: mio padre era un grande appassionato di jazz e quindi fin da piccolo ho avuto modo di ascoltare un sacco di musicisti straordinari. I chitarristi e i bassisti jazz sono sempre stati molto bravi, poi è arrivato il rock e credo che i musicisti rock in qualche occasione abbiano un po' esagerato con la tecnica. I musicisti molto tecnici non mi impressionano, semplicemente perché è tutta la vita che ascolto musicisti tecnici. Gli Haken sono un esempio di band moderna che suona un ottimo heavy rock. Mi ricordo che una volta Gary Moore disse una cosa riguardo ai Thin Lizzy: disse che la potenza del suono non si ottiene alzando il volume degli amplificatori, ma suonando in modo più asciutto e compatto. Gli Haken fanno proprio questo.

PERÒ HO NOTATO CHE DAL VIVO CON I MARILLION ESEGUI SPESSO UN ASSOLO DI BASSO ALL'INIZIO DI THIS STRANGE ENGINE...

L'assolo è nato dal fatto che volevamo suonare il brano senza annunciarlo: se prima di un pezzo il cantante dice sempre la classica frase "la prossima canzone si chiama..." diventa noioso e Steve Hogarth non aveva assolutamente voglia di farlo. Dato che spesso suoniamo *This Strange Engine* come bis, ho pensato che sarei potuto salire prima io sul palco e introdurla, dato che il basso è comunque il primo strumento che entra nella canzone. Gli altri mi hanno dato l'ok ed è andata bene! In realtà l'assolo è meno complesso di quanto possa sembrare: utilizzo due effetti di echo regolati su un tempo differente l'uno dall'altro, in modo tale che le note rimbalzino qua e là, un po' alla U2. Giro intorno al riff, partendo dal RE e poi spostandomi sul FA, inserendo qualche nota e qualche accordo per rendere il tutto più interessante. Mi piace suonare gli accordi con il basso, più delle scale, il che spiega come mai non sono un bassista particolarmente tecnico. Ovviamente non sono neanche scarso, però mi rendo conto che potrei migliorare. Ultimamente ho fatto più esercizio perché con l'età prima di andare sul palco è fondamentale riscaldarsi se vuoi suonare bene. Non potrei mai salirci con i Transatlantic prima di aver fatto un bel riscaldamento!

COSA VUOL DIRE PER UN BASSISTA SUONARE CON UN BATTERISTA DIROMPENTE COME MIKE PORTNOY?

Mike è inarrestabile, ha tecnica e suona in maniera pazzesca. Sono felice di poter collaborare con lui. Quello che cerco di fare con il mio strumento quando suoniamo insieme è sottolineare alcuni passaggi ritmici in modo da renderli più melodici.

QUAL È LA DIFFERENZA PRINCIPALE TRA COMPORRE PER GLI EDISON'S CHILDREN O PER I TRANSATLANTIC?

Gli Edison's Children sono un po' più rock, anche se il loro sound è molto strano, ci sono un sacco di riferimenti ai Pink Floyd, ad ANIMALS in particolare. Io sono più legato alle sonorità di WISH YOU WERE HERE, in realtà, puoi rendertene conto ascoltando un brano come *Where Were You*.

C'È QUALCOSA DEI PINK FLOYD ANCHE IN F.E.A.R. DEI MARILLION...

È vero, probabilmente anche perché l'ultimo album dei Marillion è più prog rispetto al precedente, SOUNDS THAT CAN'T BE MADE, che era un po' più commerciale. Ma i Pink Floyd sono ben presenti nel sound dei Marillion, basti pensare alla seconda parte di *Neverland*...

IL RITIRO DI FISH?

Non penso che ci ritireremo anche noi. Andiamo avanti con i Marillion, almeno nell'immediato. Poi ovviamente un giorno ci fermeremo. Quello che penso è che invecchiando dovremo rallentare un po' i ritmi: meno concerti, meno convention...

E SE UNO DEI COMPONENTI DELLA BAND VOLESSE FERMARSI?

Bella domanda. Non cambieremmo la line-up. Il motivo per cui siamo ancora in pista è che siamo grandi amici e non sarebbe bello sostituire uno di noi. Non sarebbero più i Marillion. A quel punto ci fermeremmo tutti quanti, è una questione di rispetto reciproco. Anche per i Transatlantic vale lo stesso discorso: dobbiamo per forza essere noi quattro, i due americani e i due europei. Quello che rende unico un gruppo è l'incontro tra un certo tipo di persone e la fusione tra i vari stili di scrittura. Senza uno dei componenti non sarebbe più la stessa cosa.

DISCOGRAFIA TRANSATLANTIC

Album in studio
- SMPT:e (2000)
- Bridge Across Forever (2001)
- The Whirlwind (2009)
- Kaleidoscope (2014)
- The Absolute Universe (2021)

Album dal vivo
- Live in America (2001)
- Live in Europe (2003)
- Whirld Tour 2010: Live in London (2010)
- More Never is Enough: Live in Manchester & Tilburg 2010 (2011)
- KaLIVEoscope (2014)

Discografia Transtlantic. Dall'alto in basso: MORE NEVER IS ENOUGH (live 2011), KALEIDOSCOPE (2014) e KALIVEOSCOPE (live 2014).

Pete Trewavas sul palco con il suo basso Ibanez.

SIMON LOWERY

HAI PERSO UN NUMERO DI PROG?

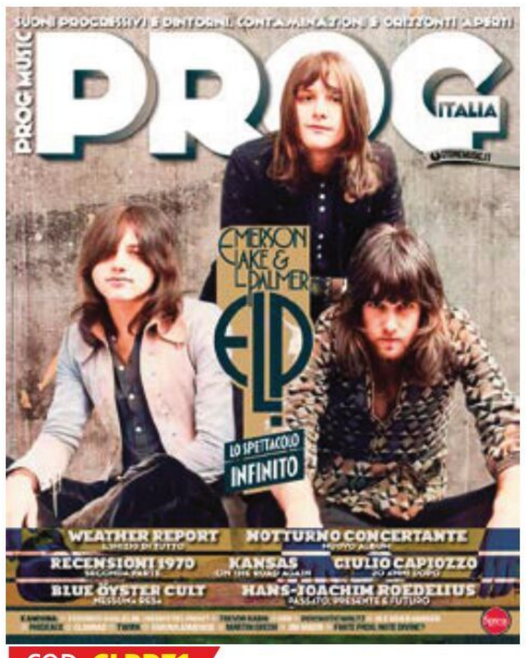
NON PREOCCUPARTI, PUOI ACQUISTARE GLI ARRETRATI!

SOLO IN VERSIONE DIGITALE

COD. **CLPR29**

SOLO IN VERSIONE DIGITALE

COD. **CLPR30**



COD. **CLPR31**

COD. **CLPR32**

COD. **CLPR33**

COD. **CLPR34**

Completa la tua collezione ordinando gli arretrati **a soli 9,90€ cad.**

su **www.sprea.it** oppure utilizzando il modulo qui sotto

SCEGLI L'ARRETRATO CHE VUOI ORDINARE

SE VUOI ORDINARE VIA POSTA O VIA FAX, COMPILA QUESTO COUPON

Ritaglia o fotocopia il coupon, invialo in busta chiusa a: **Sprea Spa** Via Torino, 51 20063 Cernusco s/n (MI), insieme a una copia della ricevuta di versamento o a un assegno. Oppure via fax al numero 02.56561221. Per ordinare in tempo reale i manuali collegati al nostro sito **www.sprea.it/prog.** Per ulteriori informazioni puoi scrivere a **arretrati@classicrockitalia.it** oppure telefonare allo 02/87168197 tutti i giorni dalle 9.00 alle 13.00 e dalle 14.00 alle 18.00

INSERISCI I CODICI E MESI DI RIFERIMENTO delle pubblicazioni che desideri ricevere:

	€
	€
	€
	€
Totale Ordine	€

METODO DI SPEDIZIONE:

☐	Spedizione tramite **Corriere Espresso** al costo aggiuntivo di	€ **4,90**

TOTALE COMPLESSIVO	€

Data _____ Firma del titolare _____

Informativa e Consenso in materia di trattamento dei dati personali - (Codice Privacy d.lgs. 196/03) Sprea Spa Socio unico Sprea Holding Spa con sede in via Torino 51 – 20063 Cernusco s/ Naviglio (MI) è il Titolare del trattamento dei dati personali che vengono raccolti, trattati e conservati ex d.lgs. 196/03. Gli stessi potranno essere comunicati e/o trattati da Società esterne incaricate. Ai sensi degli artt. 7 e ss. si potrà richiedere la modifica, la correzione e/o la cancellazione dei dati, ovvero l'esercizio di tutti i diritti previsti per Legge. La sottoscrizione del presente modulo deve intendersi quale presa visione, nel colophon della rivista, dell'Informativa completa ex art. 13 d.lgs. 196/03, nonché consenso espresso al trattamento ex art. 23 d.lgs. 196/03 in favore dell'Azienda.

NOME _____

COGNOME _____

VIA _____

N° _____ **C.A.P.** _____ **PROV.** _____

CITTÀ _____

TEL. _____

E-MAIL _____

SCELGO IL SEGUENTE METODO DI PAGAMENTO (Indica con una ✗ quello prescelto)

☐ Versamento su **CCP 99075871** intestato a **Sprea Spa ARRETRATI Via Torino 51 20063 Cernusco Sul Naviglio MI** (Allegare ricevuta nella busta o al fax)

☐ Bonifico intestato a **Sprea Spa Arretrati** sul conto **IBAN IT05 F076 0101 6000 0009 9075 871**

☐ **Carta di Credito** N. _____

(Per favore riportare il numero della Carta indicandone tutte le cifre)

Scad. _____ CVV _____

(Codice di tre cifre che appare sul retro della carta di credito)

_____

Nome e Cognome del Titolare della carta (può essere diverso dall'abbonato)

☐ CartaSi ☐ postepay ☐ MasterCard ☐ VISA ☐ Diners Club International

I **Syndone** approdano al loro sesto album sull'onda dell'eccitazione data dalla tematica affrontata (il testo sacro del Kāma Sūtra) e dai cambiamenti avvenuti all'interno del gruppo. Ovviamente le risposte di **Nik Comoglio** e **Riccardo Ruggeri** a questa intervista divideranno gli ascoltatori, ma questo l'hanno sicuramente messo in conto…

IL SUONO DELL'ORGASMO

La nuova formazione dei Syndone. Da sinistra: Simone Rubinato, Nik Comoglio, Riccardo Ruggeri, Gigi Rivetti, Marta Caldara, Eddy Franco.

Testo: **Franco Vassia**

Per il filosofo e politico indiano Sarvepalli Radhakrishnan, il testo sacro del *Kāma Sūtra* è la Bibbia su come ottenere piacere nei rapporti sessuali. Così come il romanziere e critico indiano Mulk Raj Anand ritiene che il giovane indù debba conoscerlo e praticarlo e la giovane studiarlo prima del matrimonio. Il *Kāma Sūtra* – letteralmente "aforismi sul piacere" – costituisce per gli indù "un compendio sull'arte di amare e raggiungere il piacere sessuale, in un modo coerente con le antiche origini rurali e pastorali della loro cultura religiosa. Una cultura che ancora considera l'amore in tutte le sue manifestazioni più naturali: dalla poesia, al canto, al ballo, alla pittura, alla scultura. Elementi basilari per esaltare la sua santità divina di procreazione e l'adorazione del principio di vita anche attraverso il piacere erotico". Per **Nik Comoglio**, il *Kāma Sūtra* è stata la fonte di ispirazione per il sesto album in studio dei Syndone, in cui si concretizzano anche alcuni importanti cambiamenti a livello di sound e di line-up. Ce li siamo fatti spiegare dal compositore e tastierista torinese, e dal frontman e liricista Riccardo Ruggeri.

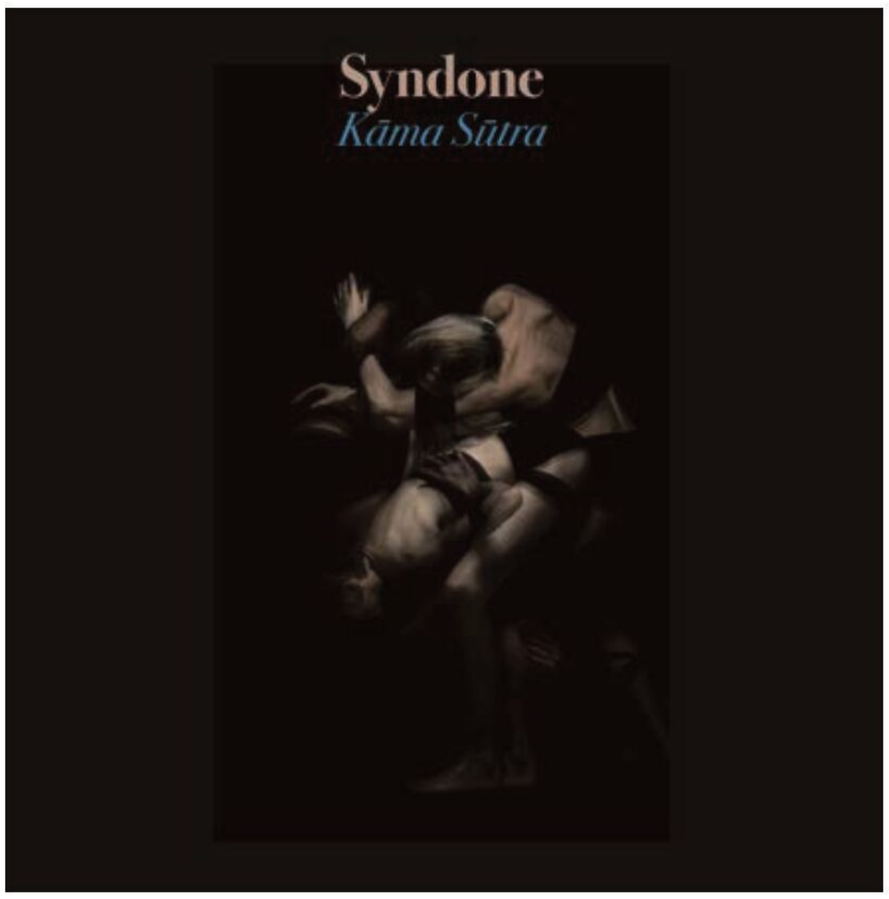
Da MYSOGINIA, etimologicamente "l'odio nei confronti delle donne", a Kāma Sūtra che, per la letteratura sanscrita, risulta essere "l'opera più importante sull'amore". Due chiavi di lettura distanti quanto le estremità di un diametro…

NC: Nell'India moderna, così come nell'India antica, l'impressione dominante offerta dalla cultura indù è ancora quella di un mondo "a contatto con tutte le forze naturali che trasferiscono la ricchezza della vita in un'esistenza permeata dalla tenerezza, dal piacere e dalla bellezza in tutte le sue manifestazioni". Ci è sembrato quindi stimolante e provocatorio scrivere un album con questo titolo, ancora una volta composto da una parola internazionale e toccando, così come fu per MYSOGINIA, un argomento altrettanto scottante dove si parla di temi reali, di problemi sociali, di personaggi della storia che hanno cambiato il mondo, che hanno contribuito a farlo o che, come Jorge Perlasca, hanno salvato addirittura delle vite.

Quali differenze principali ci sono a livello di sound rispetto all'album precedente?

NC: Rispetto a MYSOGINIA ci sono nuovi elementi di cui tenere conto: innanzi tutto la line-up della band che è cambiata radicalmente nella sua sezione ritmica, acquisendo due giovani molto preparati (**Eddy Franco** alla batteria e **Simone Rubinato** al basso) che hanno conferito al suono generale più incisività e potenza, unitamente a una freschezza di stile come mai prima d'ora mi era capitato di sentire nel progetto Syndone. In seconda battuta i testi sono in inglese, scelta dettata più che da un'esigenza, da un tentativo di aprirci al mercato discografico internazionale per tentare la via dei concerti anche fuori dall'Italia. Il sound di Kāma Sūtra, più potente e maggiormente rock, differisce alquanto da quello che la gente è abituata ad ascoltare nei nostri dischi, una variante non da poco che ha fatto scivolare l'aspetto progressive in secondo piano. Non siamo andati fuori genere ma, più semplicemente, abbiamo cercato di renderlo accessibile a un pubblico più giovane e meno nostalgico.

Il nuovo album dei Syndone.



«NON SIAMO ANDATI FUORI GENERE, ABBIAMO SOLO CERCATO DI RENDERE IL SOUND PIÙ ACCESSIBILE A UN PUBBLICO PIÙ GIOVANE E MENO NOSTALGICO»

Un cambiamento piuttosto radicale, specie se raffrontato alla classicheggiante versatilità di MYSOGINIA…

NC: Dopo cinque album (MELAPESANTE, LA BELLA È LA BESTIA, ODYSSÉAS, EROS & THANATOS e MYSOGINIA) ci siamo resi conto che l'orecchio dell'ascoltatore medio fatica a recepire le notazioni dei tempi dispari e le concatenazioni di tempo tipiche del progressive, dato che è difficile capire dove vada a cadere il "battere". È un po' un problema di carattere archetipico, se non di carattere antropologico. L'uomo, fin dalla preistoria, danza su ritmi in cui si coglie istintivamente il tempo forte. Il 4/4 è, come dire, nel suo DNA. I tempi che spesso vengono usati nel progressive rock sono complessi, assolutamente non ballabili e quindi mal ricevibili da un orecchio medio non allenato o poco predisposto.

Il tutto viene ulteriormente complicato dai batteristi prog che, all'interno di una figurazione ritmica già super complessa, spostano gli accenti forti in punti impossibili della battuta rendendo il tutto ancora più cerebrale. Il risultato? Teatri mezzi vuoti, pochi concerti, pochissimi soldi e, di conseguenza, altrettante poche vendite. In buona sostanza, il fatto che la nuova musica progressive faccia così pochi numeri di pubblico (tranne che non si parli dei mitizzati mostri sacri degli anni 70) è, a mio parere, un problema legato alle ritmiche delle canzoni.

Quale sarebbe la soluzione?

NC: Prima di comporre KĀMA mi sono preso la libertà di effettuare un piccolo test con alcuni amici dall'estrazione musicale più disparata, facendo ascoltar loro melodie, armonie semplici ma supportate da ritmiche complesse e, di contro, armonie e melodie complesse con accompagnamento in 4/4. Il risultato non ha lasciato dubbi: qualunque cosa io avessi proposto su ritmi più comuni e semplici – anche se brutto, non melodico o volutamente difficile – arrivava di più che *Fra Martino Campanaro* arrangiato in 11/8. Da qui la scelta di semplificare le ritmiche che, a mio avviso, è semplicemente una visione nuova del progressive. In pratica la lezione di **Steven Wilson** nei suoi ultimi album solisti, come tentativo di arrivare a un pubblico più variegato anche se meno preparato. Non voglio urtare gli amanti dei tempi complessi o di coloro che sono dell'idea che se non è dispari non è prog, ma vorrei ricordare che, in passato, il compositore americano **Leonard Bernstein** affermò – e poi realizzò su partitura – che si poteva riscrivere tutto il *Sacre* di **Igor Stravinsky** in 4/4 spostando soltanto gli accenti nelle frasi degli strumenti. E, per chi conosce Stravinsky, sa di cosa sto parlando. Detto questo, KĀMA, tranne in un paio di punti, lasciati volutamente più complessi come riconoscibilità del gruppo per il nostro pubblico, presenta una ritmica dritta assai efficace, power e trascinante. Il suono è "grosso" e le timbriche sono aggressive più che in ogni altro disco dei Syndone.

Dove è stato inserito l'elemento "complessità"?

NC: Nell'armonia! KĀMA ha delle vere e proprie arditezze armoniche e chi, a fronte di risoluzioni imprevedibili, avrà voglia e tempo di esaminarle, si renderà conto di avere tra le mani un manuale delle modulazioni lontane e delle scelte per evitare cadenze scontate. Posso assicurare che in nessun altro album Syndone sono presenti queste caratteristiche. Le timbriche, riconoscibilissime, sono sempre le nostre. Non abbiamo cambiato nulla se non, in un paio di brani, l'uso del sitar, suonato dal bravissimo Riccardo Di Gianni.

«IL FATTO CHE LA NUOVA MUSICA PROGRESSIVE FACCIA COSÌ POCHI NUMERI DI PUBBLICO DIPENDE DALLA RITMICA DELLE CANZONI»

Syndone live al Progressivamente Free Festival 2016.

In quasi tutti i vostri album avete ospitato altri artisti…

NC: In KĀMA ci sono **Annie Barbazza** – impegnata in un bel duetto vocale con **Riccardo Ruggeri** – e **David Jackson**, lo storico sassofonista dei Van der Graaf Generator, che in una traccia ha imbracciato il *double sax*, cercando di ricreare il suono dell'orgasmo femminile. Ritengo che KĀMA sia il momento più interessante della nostra produzione, come spero lo diventi anche per il pubblico.

La voce solista dei Syndone è l'autore dei testi…

RR: Come i movimenti del sesso, le parole dei testi entrano ed escono dalle declinazioni del concetto di *Kāma* nella storia e nel contemporaneo. *Kāma Sūtra* è qui inteso solo come il "suono" di una parola già ascoltata. È un pretesto per affondare le unghie con passione nell'amore tra due persone, o nei fanatici del profitto, vere prostitute dei giorni nostri, oppure come una provocazione *tout court* da cui iniziare a porsi delle domande. Nella mia visione atea dell'esistenza vedo la cultura induista come il magazzino di un circo all'interno del quale rintracciare simboli e archetipi del funzionamento degli esseri umani. E rovistando tra queste splendenti macerie hanno preso forma canzoni d'amore e di sdegno, surreali e simboliche. Tutti conosciamo, con un piccolo sorriso sulle labbra, cosa rappresenti la parola *Kamasutra* nella cultura contemporanea occidentale. Meno conosciuti sono i reali contenuti del testo antico, le corrette traduzioni (numerosi temi del disco partono da spunti tratti dal libro, edito da Feltrinelli, *Kamasutra*, unico testo in italiano tradotto direttamente dal sanscrito), l'analisi sull'amore nella cultura indiana, maschilista e spietatamente cinica e calcolatrice. Immagini, simboli, ruoli e persone… tra tutto questo c'è la storia reale di Giorgio (Jorge) Perlasca, eroe contro il Nazismo e altre storie comuni, le nostre, con personaggi inventati, Dei, simboli erotici e tanto, tanto amore.

Riccardo Ruggeri sul palco del Progressivamente Free Festival 2016.

FRANCESCO DESMAELE

IL PRINCIPE DEL REGNO PERDUTO sembra concludere l'avventura iniziata nel 1976 con PRINCIPE DI UN GIORNO…

Il terzo capitolo del "principe"...

Testo: **Guido Bellachioma**

L'avventura di **Celeste** prosegue a velocità più che sostenuta, specialmente se pensiamo al lunghissimo silenzio intercorso tra il primo e il secondo capitolo (1976-2019). **Ciro Perrino**, anima del progetto, ha ancora voglia di musica, come dimostrano le sue parole…

43 anni (1976-2019) tra il primo e il secondo capitolo del Principe, poi solo due anni tra il secondo e il terzo. Invecchiando ci hai ripreso gusto?

Sai che hai colto nel segno? Però tra il 1979 (ultimo anno della mia attività con un gruppo) e il 2019 non sono rimasto con le mani in mano, dato che ho prodotto 10 album solisti. Soltanto nel 2017, all'indomani di BACK HOME (2016), per ora il mio ultimo lavoro di solo pianoforte, ho avvertito il desiderio di ridare vita a **Celeste**. Mi ritrovavo spesso a suonare materiale riecheggiante, a parer mio, le atmosfere di allora: arpeggi adatti a essere suonati con le chitarre acustiche, giri di basso con vocazione melodica, parti da interpretare con la voce e lunghe sequenze di note, ideali per il mio Mellotron. E così, pubblicato IL RISVEGLIO DEL PRINCIPE, mi sono accorto che avevo ben chiaro come sarebbe stato il seguito, appunto IL PRINCIPE DEL REGNO PERDUTO. E ho già delle idee concrete riguardo al prossimo album.

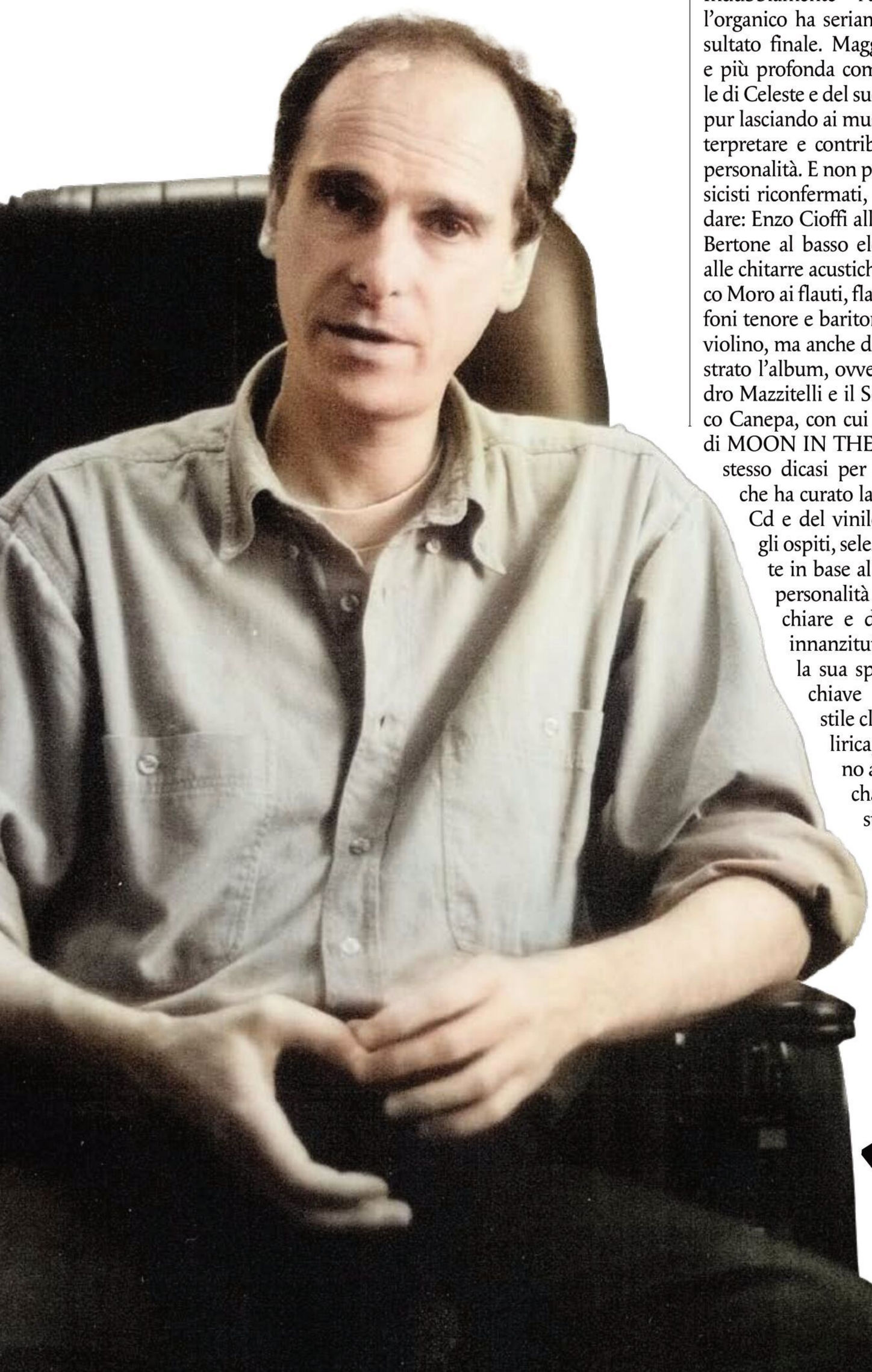
Cosa ti ha portato a proseguire il cammino del Principe? Possiamo considerarlo concluso e pensare ad altro?

La storia del Principe parte da lontano, qui non abbiamo sufficiente spazio per esporla tutta. È una visione quasi misti-

« Le mie tastiere, tutte vintage, sono elementi insostituibili nel "suono" di Celeste »

Ciro Perrino

ca, nata quando avevo 14 anni. Nel primo album, l'immagine principale era costituita dal Principe che decideva di entrare in un minuscolo lago alpino per sottrarsi a qualche ingiustizia subita. Nel secondo vuole venir fuori per visitare il mondo che, in un tempo remoto, immemore e "senza tempo", aveva lasciato. Ora lo vediamo inizialmente indeciso ma, dopo un lungo rito di purificazione, ecco che non sceglie l'immobilità ma passa la mano e, come ad accomiatarsi, muove i primi passi fuori da quella terra che aveva deciso di tornare a calcare. Una innocente voce, posta alla fine di *Tornerai tramonto*, ci lascia nel dubbio se tornerà oppure no. Forse… forse.
Nel prossimo album il Principe prenderà una pausa, per lasciare spazio ad altre tematiche e visioni.



Ciro Perrino qualche anno fa nel suo studio.

Trovo questo album più omogeneo nel suono e più robusto nelle composizioni del secondo, pur avendo l'inconfondibile tocco leggiadro di Celeste. Dipende anche dal fatto che i musicisti sono gli stessi, a parte alcuni degli ospiti, e hanno preso le misure del progetto?
Indubbiamente l'avere riconfermato l'organico ha seriamente influito sul risultato finale. Maggior coinvolgimento e più profonda comprensione dello stile di Celeste e del suo spirito primigenio, pur lasciando ai musicisti la libertà di interpretare e contribuire con la propria personalità. E non parliamo solo dei musicisti riconfermati, che qui vorrei ricordare: Enzo Cioffi alla batteria, Francesco Bertone al basso elettrico, Mauro Vero alle chitarre acustiche ed elettriche, Marco Moro ai flauti, flauti a becco e ai sassofoni tenore e baritono, Sergio Caputo al violino, ma anche dello staff che ha registrato l'album, ovvero il fonico Alessandro Mazzitelli e il Sound Designer Marco Canepa, con cui collaboro dai tempi di MOON IN THE WATER (1994). Lo stesso dicasi per Stefan Noltemeyer, che ha curato la masterizzazione del Cd e del vinile. Determinanti poi gli ospiti, selezionati accuratamente in base alle loro prerogative e personalità artistiche, creative, chiare e decise. Anna Marra, innanzitutto, che ha prestato la sua splendida voce, sia in chiave moderna che nello stile classico come soprano lirica, Edmondo Romano ai fiati etnici (duduk, chalumaeu, low whistle etc.), Alessandro Serri alla chitarra elettrica e alle voci liriche, e Marco Canepa al pianoforte acustico (non dimentichiamo che Marco è prima di tutto un valente musicista) e infine Paolo Maffi ai sassofoni. Un piccolo spazio lo vorrei lasciare alla voce narrante di mio figlio, Piccolo Ciro, che ha contribuito a spiegare come forse potrà essere il destino del Principe. In futuro gli riserverò uno spazio come pianista, nonostante la giovane età è già un buon interprete.

Equilibrio tra musica e testi o…
La prerogativa e la caratteristica di Celeste è dare più spazio alla musica che alle liriche, così ho cercato di condensare in pochi versi il maggior numero di immagini possibili; prediligo comunque la musica strumentale. La voce umana è bella e importante ma va contingentata. Nella musica strumentale la coralità è l'aspetto predominante, mentre con la voce solista il gruppo diventa la spalla. La voce per me deve essere considerata e trattata come un altro strumento, un altro suono.

Nonostante la suite *L'ultimo viaggio del principe* sia il momento più ambiziosamente progressivo, io sono rimasto colpito da tre brani, che hanno melodia, groove e capacità di racconto, sia pure in modo diverso.
1) lo strumentale *Il passaggio di un gigante gentile*
2) la misteriosa e avvolgente *(Il) Ceruleo sogno*
3) la conclusiva *Nora*, quasi da cantautore progressivo
Ironizzando un po'… un album prog deve avere per forza una suite per essere considerato tale?
Sono contento che tu abbia notato *Il passaggio di un gigante gentile* perché lo amo moltissimo. Rappresenta la mia "anima rock" dei primordi, quando suonavo la batteria. Mi sono divertito tantissimo a creare il groove, che poi Enzo ha magistralmente interpretato, sicuro che sarebbe diventato un diverso punto di osservazione dell'album. Un divertissement fuori dalle righe, ma Celeste è anche questo. Riascoltare PRINCIPE DI UN GIORNO potrebbe essere utile per comprendere l'essenza del gruppo, sin dall'inizio definito "esponente del rock pastorale o sinfonico"; in realtà le anime sono molteplici, quindi a volte può stupire con brani simili.

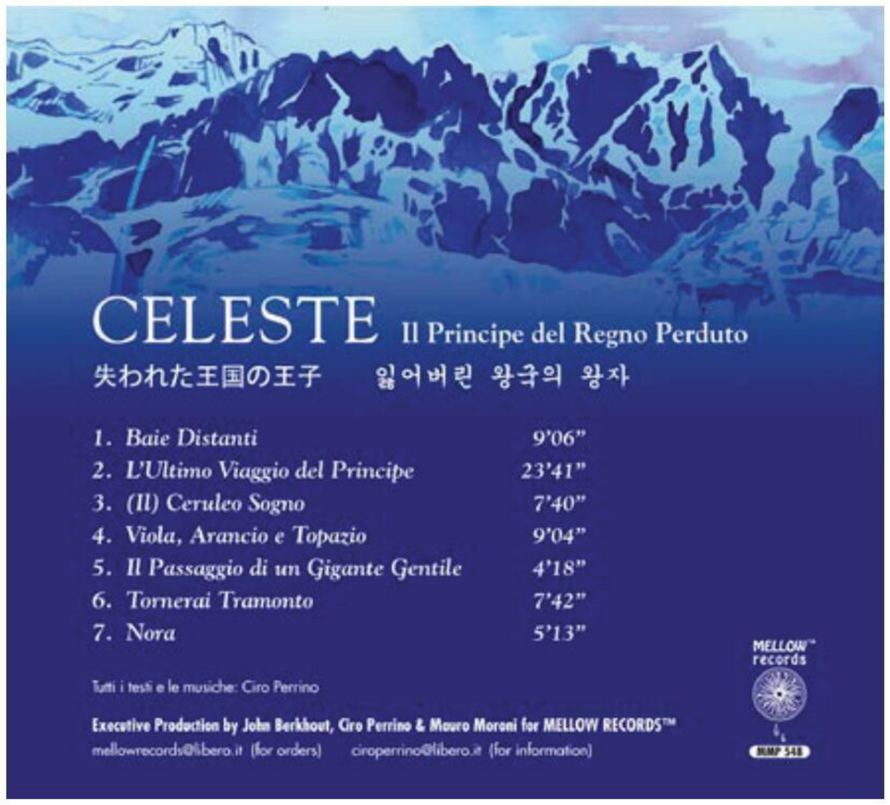
> *«IL PRINCIPE DEL REGNO PERDUTO conclude, per ora, questo viaggio. Ho già delle idee concrete riguardo il prossimo album»*

Anche *(Il) Ceruleo sogno* rappresenta un'altra anima di Celeste, ovvero il gusto per lo sperimentalismo. L'inizio cerca di conciliare e rappresentare atmosfere oniriche, affidando al violino il compito di esprimerle con dei cluster, miscelando effetti elettronici, creati con un ARP 2600 e un Mini Moog. E qui mi sono lasciato andare a una autocitazione, utilizzando una melodia già presente in un mio progetto solista; l'ho riproposta in "salsa" diversa, aggiungendo altri strumenti in un arrangiamento più consono allo spirito di Celeste.

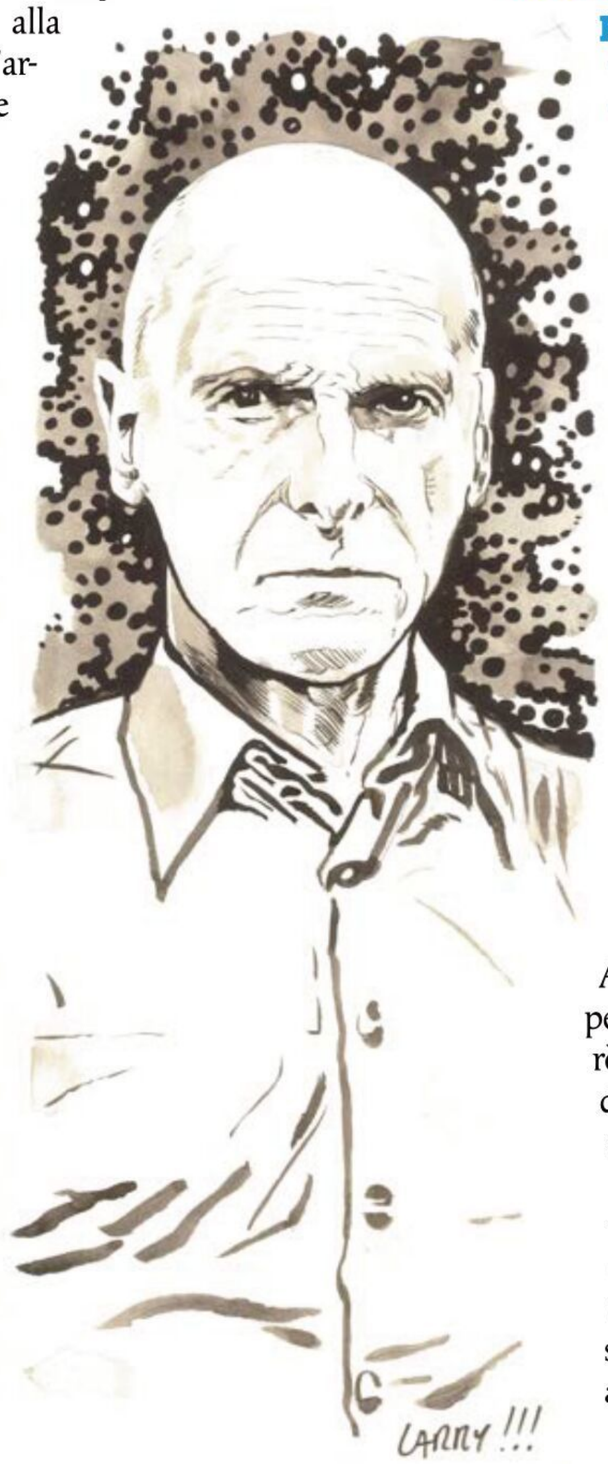
Per quanto riguarda *Nora* mi piace davvero tanto l'espressione che hai usato: cantautore progressivo. Nessuno me l'aveva mai affibbiata. Non so se sentirmi lusingato o a disagio. Preferisco la prima ipotesi.

L'origine affonda nel mio passato remoto. Scrissi la tessitura dell'arpeggio addirittura prima dell'esperienza con **Il Sistema**, quando alternavo lo studio della batteria a quello, maldestro e da autodidatta totale, della chitarra. Il canto e il testo nacquero praticamente insieme e lì restarono per anni e anni, acquiescenti. Quando si trattò di comporre il materiale per PRINCIPE DI UN GIORNO, timidamente proposi quell'idea, però mi fu negato "l'accesso". Per il nostro previsto secondo album tornai alla carica, riproponendola con l'arrangiamento diverso; rimase lettera morta perché la formazione si sciolse. Testimonianza di quel tentativo si trova nel Cd FLASHES FROM ARCHIVES OF OBLIVION (2020, Mellow Records), dove è presente come provino, "primordiale" ma efficace. Son dovuti passare altri 44 anni per consentirle di vedere la luce e presentarsi. Ha avuto sufficiente pazienza, ora merita il plauso di essere considerata una creatura adatta a rappresentare parte dello spirito di Celeste.

Bella la domanda riguardo la suite, anche se provocatoria più che ironica. Non credo che per essere prog occorra comporre una suite, però mi sembrava una bella sfida. È sempre stato, nel profondo, un mio desiderio, che qui ha trovato spazio e approvazione. Ho prima parlato con i ragazzi della band per conoscere il loro pensiero e tutti, indistintamente, si sono dimostrati stimolati e interessati, per cui ho messo insieme vari momenti caratterizzati da emotività diverse e via! È stato esaltante e mi sono divertito tantissimo. Spero che tale formula espressiva incontri l'approvazione dei nostri estimatori.



Retrocopertina de IL PRINCIPE DEL REGNO PERDUTO. Sotto: un recente disegno di Ciro Perrino.



Se il termine rock romantico o classicheggiante ha un senso i Celeste ci sono immersi pienamente… d'altronde basta vedere il tuo arsenale di tastiere per ipotizzare quale suono attendersi. Perché un disco così dichiaratamente progressivo nel 2021?

Come darti torto. I canoni espressivi del rock progressivo passano attraverso diverse rappresentazioni, spesso le strumentazioni di una band ne forniscono la connotazione più chiara. È innegabile che le mie tastiere, tutte vintage, ancora oggi possono "dire la loro". Impagabili nella "pasta" sonora, unica e riconoscibile, sono elementi insostituibili nel "suono" di Celeste. Io le tratto alla stregua di musicisti e partner musicali a tutti gli effetti. A volte vorrei inserirne altre ma non fanno parte del mondo di Celeste. Me ne dispiace perché a volte mi piacerebbe usare un Synthi EMS/AKS e mi rispondo: "No, quello è per altri momenti". Magari lo userò nuovamente in una riedizione di **St. Tropez**, dove può avere il suo spazio.

Riguardo al "dichiaratamente progressivo" non avverto la differenza fra 50 anni fa e oggi. Quando l'entusiasmo e la curiosità fanno parte della tua vita – a me accade nonostante gli anni scivolati addosso – non sei portato a razionalizzare o meno se un progetto è opportuno o fuori posto nel 1976… o nel 2021! Ne riparliamo se vuoi fra 50 anni. Nel 2071 avremo altri elementi per continuare la conversazione.

Quanto sei cambiato dagli anni 70? Di conseguenza quanto è cambiato il mondo della musica intorno?

Non mi sento cambiato dal ragazzo che scoprì la batteria a 16 anni, quando *Think*, tratta da AFTERMATH dei **Rolling Stones**, lo stregò completamente. Sono rimasto un entusiasta inguaribile. Le persone mi considerano freddo e distaccato, in realtà sono eternamente in preda al "fuoco sacro". Non riesco a stare fermo, non concepisco di vivere senza scrivere musica quotidianamente, anche solo due note…

Quindi non sono cambiato. Magari sì, forse un pochino più misurato e riflessivo? Sì. Forse. Non sento cambiato il mondo della musica intorno perché la percezione è comunque qualcosa che parte da dentro. Il fuori è la conseguenza diretta di ciò che sta dentro.

Composizione, lavoro in studio o momento live?

Se ho a disposizione una sola risposta abbraccio incondizionatamente la prima ipotesi. È una specie di profonda meditazione, dove sei solo e con il tuo "demone". Spesso hai la sensazione di sperimentare la Bellezza allo stato puro. Ti accorgi che sino a un istante prima quella serie di note, messe una dietro l'altra, non facevano ancora parte di questo mondo… improvvisamente si presentano e trasportano sapori e profumi chissà da dove.

Adoro lavorare in studio, arrivare con le parti scritte, farle eseguire per la prima volta ai musicisti, sentire gli intrecci e vederle prendere vita… mentre prima le hai suonate nel tuo Home Studio con macchine sofisticate, VST pressoché perfetti nella fedeltà timbrica, praticamente identica a una vera chitarra, o un basso elettrico o una batteria acustica. Ma la linfa che il musicista infonde a quella parte è impagabile e unica!

Che dire dell'attività live? Quando passai dalla batteria alle tastiere, poi al pianoforte, la mia percezione del pubblico cambiò. Amo i concerti, stare sul palco o in un angolo dell'abside di un luogo sacro, la concentrazione, la comunione profonda che si instaura con chi è lì per ascoltare. Però se ho una sola opzione scelgo la scrittura. Il mio pianoforte, le idee che arrivano… fluiscono, prendono forma… impagabile!

Sulle ali di una voce straordinaria

Jacqui McShee ha fatto parte della line-up originale dei **Pentangle** con Bert Jansch e John Renbourn, proseguendo poi l'avventura musicale come Jacqui McShee's Pentangle. In seguito ha collaborato con **Kevin Dempsey**, chitarrista dei Dando Shaft (leggenda del folk rock britannico negli anni 70): dalla collaborazione è nato un album, FROM THERE TO HERE e la McDem, nuova casa discografica.

Testo: **Paul Sexton**

Attualmente, Jacqui McShee abita nel Surrey, a non più di trenta chilometri da dove è nata il 25 dicembre del 1943, nel sud est di Londra. Ma dal punto di vista strettamente artistico, come cantante e compositrice, in tutti questi anni ne ha fatta di strada. È stata la voce femminile dei Pentangle, registrando alcuni degli album folk rock più importanti di sempre e portando avanti con grande modestia un percorso costante di esplorazione e sperimentazione all'interno della tradizione musicale.

Tra la fine degli anni 60 e l'inizio dei 70, Bert Jansch, John Renbourn, Danny Thompson, Terry Cox e Jacqui McShee sono stati un esempio di professionalità e talento, in cartellone per due anni di seguito al Festival dell'Isola di Wight (1969 e 1970), oltre a girare l'Europa in lungo e in largo. Dopo lo scioglimento del 1973 e la *reunion* all'inizio degli anni 80, la cantante si è ritrovata a guidare da sola il gruppo, sotto la nuova egida di Jacqui McShee's Pentangle. Nel frattempo, i trascorsi della band sono stati riconosciuti e celebrati grazie al premio alla carriera conferito a tutti i musicisti durante i BBC Folk Awards del 2007. Ora però Jacqui si è tuffata in una nuova avventura e nel 2020 ha pubblicato l'album FROM THERE TO HERE insieme al chitarrista Kevin Dempsey. Come al solito, nel disco hanno trovato spazio sia reinterpretazioni di pezzi tradizionali che nuove composizioni. Per parlare del nuovo lavoro, ma anche del glorioso passato, siamo andati a trovare la cantante a casa sua e ci siamo fatti una bella chiacchierata…

FROM THERE TO HERE (2020), l'album con Kevin Dempsey

I Pentangle all'Isle of Wight Festival del 1969.

DAVID REDFERN/REDFERNS/GETTY IMAGES

Come è nata la collaborazione con Kevin Dempsey?
È nata tre anni fa in occasione del New Forest Folk Festival. Uno dei musicisti ci ha dato buca e mi è venuto in mente Kevin. Non lo conoscevo di persona, ma ero al corrente di quello che aveva fatto, e anche gli altri hanno pensato che fosse una buona idea. Era in cartellone come solista e il nostro tastierista, Spencer Cozens, ha spinto per chiamarlo. Così lo abbiamo contattato e ha accettato con piacere. Gli abbiamo inviato tutti i nastri ed è andato tutto bene, anche lui si è divertito molto. Successivamente la Bert Jansch Foundation mi ha contattato per chiedermi di mettere in piedi qualcosa per alcuni eventi a Edinburgo, Glasgow e alla Royal Festival Hall di Londra. Nel frattempo avevo avuto modo di conoscere meglio Kevin e parlando ci è venuta l'idea di provare a fare qualche concerto da soli e magari poi anche un album in studio.

> John Renbourn mi ha detto per anni che avremmo dovuto registrare un disco insieme, solo noi due: aveva la casa piena di MiniDiscs, cassette, nastri…

E così ti sei ritrovata a cantare una cover di Nat 'King' Cole, *Nature Boy*…
Un pezzo fantastico, che c'è di male? Anche sui dischi dei Pentangle c'erano degli standard. Sono abbastanza vecchia da ricordarmi quando uscirono… Ho sempre amato Billie Holiday, Ella Fitzgerald e tutta la produzione con le big band. Fanno parte della mia vita musicale, sono le cose che ascoltavo quando ero molto piccola e sono rimaste dentro di me.

Avevi già delle canzoni pronte prima di pensare alla collaborazione con Kevin?
C'erano alcune cose che avevo messo da parte da un sacco di tempo e che non avevo mai ultimato. Kevin invece aveva parecchio materiale, principalmente pezzi alla chitarra. Personalmente penso di avere almeno sessanta o settanta canzoni quasi pronte. Durante la pandemia mi sono un po'… impigrita, diciamo. È che sembra di essere sospesi.

Tra i brani presenti in FROM THERE TO HERE, *Leaving* chiarisce in modo inequivocabile la tua opinione sulla Brexit…
Avrei potuto essere molto più du-

BRIAN SHUEL/REDFERNS/GETTY IMAGES

Jacqui nel 1967.

ra. Alla fine ho cercato di essere anche ironica, ma il messaggio è comunque molto chiaro. Sono un po' di sinistra, lo sono sempre stata. A noi queste cose ci toccano di più.

Sui brani tradizionali come *Lord Franklin* e *Ribbon Bow* avete lavorato in modo diverso rispetto a come facevate con i Pentangle alla fine degli anni 60?
Certamente, adesso posso utilizzare anche un registro più basso, mentre non riesco più a raggiungere le note più alte. Una volta al Cropredy mi hanno chiesto di cantare una canzone di Sandy Denny e io ho proposto di modificare la tonalità; del resto Sandy l'aveva registrata quando aveva vent'anni, se oggi fosse ancora viva non penso che sarebbe stata in grado di cantarla nella stessa tonalità. Mi hanno risposto che non era possibile e così ho declinato l'invito. Non volevo certo sembrare una cornacchia.

Immagino che durante la tua carriera ti sarai trovata spesso ad avere a che fare con le critiche degli integralisti e dei tradizionalisti…
Mi sono stufata di sentirmi rimproverare che nei miei Pentangle attualmente non ci sia un chitarrista. Ho lavorato con i chitarristi per cinquant'anni e ho sempre amato le tastiere. Quando vidi Spencer Cozens suonare le tastiere con John Martyn ho pensato subito che fosse interessante fare qualcosa insieme, e così è nata la formazione in trio con Spencer e Gerry [Conway, batterista e marito di Jacqui]. Ma ora è arrivato il momento di riprendere in considerazione la chitarra. John Renbourn [chitarrista e co-fondatore dei Pentangle, scomparso nel 2015] mi ha detto per anni che avremmo dovuto registrare un disco insieme, solo noi due: aveva la casa piena di MiniDiscs, cassette, nastri… quando è morto la prima cosa che ho pensato è stata che per colpa sua non avremmo più potuto portare a termine il nostro progetto. Avevamo un rapporto molto intenso, quindi penso di potermi permettere di raccontare questo episodio senza essere equivocata.

Il pubblico ti conosce come cantante da oltre cinquant'anni. C'è qualcos'altro che avresti voluto fare oltre a cantare?
Assolutamente no. La musica è sempre stata parte della mia vita, fin da quando ero piccola e mio padre a casa suonava al pianoforte le canzoni di Fats Waller, mentre mia madre ascoltava la musica classica, in particolare *Il lago dei cigni*. All'epoca era possibile acquistare i biglietti per l'opera a pochi soldi. Quindi la musica è stata sempre presente intorno a me, anche se non sapevo ancora cosa volessi fare nella mia vita. Sapevo che mi sarebbe piaciuto girare il mondo. A scuola passavo il tempo a guardare fuori dalla finestra.

Ma a un certo punto deve essere scattato qualcosa, magari ascoltando un artista o un disco in particolare…
Mi piace tutta la musica, anche se a essere onesti il jazz è stato il mio primo amore. Bert Jansch a volte mi rimproverava di essere troppo passionale nelle mie interpretazioni, ma io sono fatta così. Quando ho ascoltato per la prima volta PORGY AND BESS di Miles Davis ho pianto: era la cosa più bella che avessi mai sentito. Non mi è mai accaduto con il rock'n'roll. Poi a quattordici o quindici anni mi è stato concesso di frequentare i club per ragazzi, dove c'era il tavolo da ping pong e tutto il resto. Alla fine della giornata mettevano i dischi e così ho ascoltato Jerry Lee Lewis, The Everly Brothers

Danny Thompson, Bert Jansch, Terry Cox, Jacqui McShee e John Renbourn nel 1967.

BRIAN SHUEL/REDFERNS/GETTY IMAGES

> «Ero terrorizzata al pensiero di salire sul palco. Qualcuno all'epoca mi descrisse come "la regina di ghiaccio", perché sul palco stavo sempre immobile, avevo paura. Non avevo il coraggio di parlare tra un pezzo e l'altro. Chiudevo gli occhi e partivo, aspettando con sollievo il momento in cui fosse tutto finito»

Ci sarà un nuovo album a nome McShee/ Dempsey? Jacqui spera di sì.

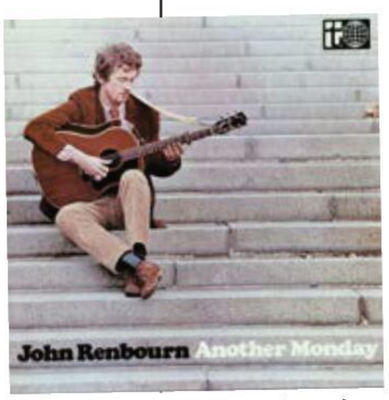
PRESS/BEN DONOGHUE/BENCAPTURES.COM

e Fats Domino. Mi sono piaciuti moltissimo.

Quando hai iniziato a esibirti dal vivo?
Una volta stavo andando con mia sorella a vedere il concerto di Ken Colyer, era sabato sera. Stavamo camminando attraverso Trafalgar Square e ci siamo imbattute in una marcia contro gli armamenti nucleari. Due ragazzi ci hanno chiesto se volessimo andare con loro nella cripta di St. Martin, dove avevano allestito una specie di mostra con un sacco di terribili fotografie di Hiroshima. Così siamo entrate a far parte del movimento contro il nucleare. Ci hanno chiesto di cantare alla manifestazioni perché gli piacevano le nostre voci.

E così sei entrata nel giro dei concerti?
Ho conosciuto un chitarrista flatpicker, e poi un altro chitarrista che suonava la chitarra a dodici corde, Chris Ayliffe, che mi ha svezzata. Anche se sul palco mi trattava malissimo, al punto che il pubblico voleva picchiarlo… ma in realtà quello era solo il suo atteggiamento di scena. Era una bravissima persona. Purtroppo è morto un paio d'anni fa. All'epoca lavorava in un negozio di musica a Balham High Road. Conosceva John Renbourn e Bert Jansch perché andavano a comprare le corde da lui. Mi disse che mi sarebbe piaciuto Bert, dato che piaceva a tutte le donne. Quando ci siamo incontrati da Collett, il negozio di dischi di New Oxford Street, nonostante fossi determinata a non farmelo piacere per non dare ragione a Chris, rimasi conquistata dalla sua dolcezza e dalla sua tranquillità. Io e Chris suonavamo sempre al Red Lion di Sutton [ora chiamato The Winning Post] e mi occupavo anche di organizzare molte altre serate. Ero riuscita a portare al Red Lion gente come il Malcolm Price Trio e Gerry Lockran. Non riuscimmo ad assoldare Martin Carthy, ma una volta chiamai John e Bert, pagandoli otto sterline, che era parecchio per l'epoca. Il primo album di Bert era già uscito. Chris ogni estate se ne andava in giro a suonare per le strade e io rimanevo a casa. John mi chiese se volevo cantare sul suo nuovo album e io risposi di sì, an-

che se non avevo nessun tipo di esperienza in sala di incisione. Il risultato fu ANOTHER MONDAY [Transatlantic Records, 1966] e dal quel momento iniziai a suonare dal vivo con John, fino a quando non mi ha detto che stava formando un gruppo e che sarei stata la voce femminile. Una volta, mentre viaggiavamo insieme per andare a suonare in una scuola di Crawley, il treno si fermò e in lontananza era possibile vedere la Royal Festival Hall. Mi disse che presto avremmo suonato lì. Io non ci credevo, ma poi è andata davvero così.

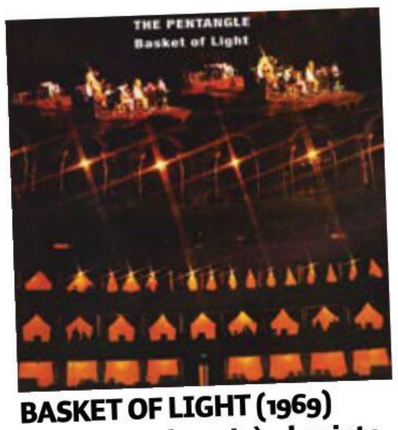


ANOTHER MONDAY (1966) di John Renbourn, su cui è presente anche Jacqui.

Come si è completata la line-up dei Pentangle?
Il gruppo ha preso vita alla fine del 1966, ma all'inizio eravamo solo io, John e Bert. A un certo punto abbiamo iniziato a suonare con un batterista e un bassista. Poi John ha incontrato Danny Thompson mentre lavorava in tv a un programma che si chiamava *Gadzooks* e gli ha chiesto se volesse fare un salto in sala prove. Danny si è portato dietro anche un amico batterista, Terry Cox. Avevano suonato insieme con Alexis Korner e si conoscevano da un sacco di tempo, erano molto affiatati. Io mi sentivo come una foglia trascinata dalla corrente. Comunque eravamo quasi pronti, anche se non avevamo mai suonato dal vivo. Dall'esterno, sembra quasi che i Pentangle e i Fairport Convention procedessero di pari passo. Immagino che John e Bert conoscessero Simon Nicol e Richard Thompson, ma io non sapevo chi fossero. Vivevo fuori Londra e non andavo mai a vedere gli altri gruppi suonare. A marzo del 1967 mi sposai e andai in viaggio di nozze per due settimane. Al mio ritorno iniziammo a registrare il nostro primo album e il nostro manager, Jo Lusting, ci disse che voleva creare un po' di mistero intorno alla band, parlandone il meno possibile.

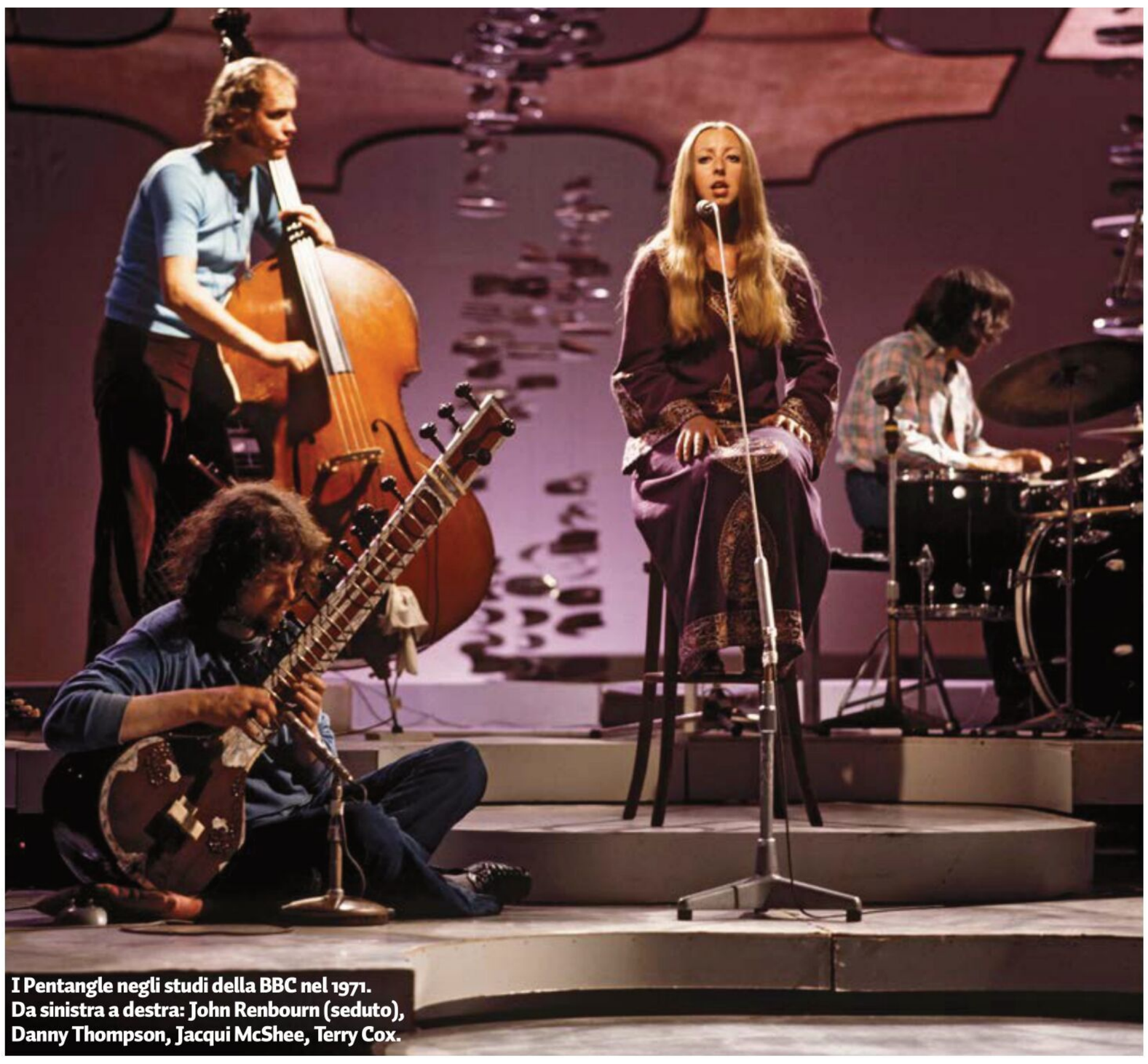
Il primo, omonimo album dei Pentangle (1968).

Sarà stato anche così, ma il 27 maggio del 1967 avevate già riempito la Royal Festival Hall e ogni settimana eravate sul «Melody Maker»… poi alla fine del 1969 con BASKET OF LIGHT siete entrati nella top five delle classifiche britanniche.
Sì, in effetti è stato un po' uno shock. Ero terrorizzata al pensiero di salire sul palco. Qualcuno all'epoca mi descrisse come "la regina di ghiaccio", perché sul palco stavo sempre immobile, avevo paura. Intendiamoci, mi piaceva quello che facevo, ma non avevo una grande presenza scenica, non è proprio il mio forte. Non avevo il coraggio di parlare tra un pezzo e l'altro. Chiudevo gli occhi e partivo, aspettando con sollievo il momento in cui fosse tutto finito. Ho iniziato a parlare sul palco solo negli ultimi anni, con Kevin. Meglio tardi che mai.



BASKET OF LIGHT (1969) dei Pentangle arrivò al quinto posto delle classifiche britanniche.

In ogni caso la qualità dei musicisti dei primi Pentangle era fenomenale…
A volte mi sedevo sulla mia sedia, abbassavo la testa e mi limitavo ad ascoltare. Secondo Bert mi addormentavo durante gli assoli infiniti di Danny, che erano sempre bellissimi. Ma non era così. Quando suonavo in duo con John, e anche ora con Kevin, se il chitarrista deve fare un pezzo per conto suo sono ben felice di limitarmi ad ascoltare.


I Pentangle negli studi della BBC nel 1971. Da sinistra a destra: John Renbourn (seduto), Danny Thompson, Jacqui McShee, Terry Cox.

DAVID REDFERN/REDFERNS/GETTY IMAGES

Come lavoravate insieme?
Le composizioni tradizionali le abbiamo portate quasi tutte io e John. Ai brani di Bert abbiamo aggiunto le nostre cose, le armonizzazioni e via dicendo. Nessuno diceva agli altri cosa cantare o cosa suonare. Mi piaceva vedere le mani di John che si muovevano, il suo tocco sui tasti della chitarra. Era ipnotico.

Eppure, nonostante il gruppo fosse già sulla via del successo, foste protagonisti di uno sfortunato tour in Danimarca…
È vero. Solitamente i nostri concerti seguivano una certa scaletta: prima entrava John e cantava un paio di canzoni, poi arrivavo io e dopo noi due uscivamo ed entrava Bert. Ma poco prima che entrassi, John mi ha fatto segno di rimanere dietro le quinte: il pubblico stava tirando delle monete sul palco. Purtroppo eravamo stati annunciati come "la più innovativa rock band inglese". Così abbiamo deciso di uscire tutti insieme e alzare il volume degli amplificatori. A quel punto le cose sono andate bene. Abbiamo suonato parecchio in Belgio, Olanda e in Scandinavia.

Avete registrato sei album in quattro anni e poi vi siete separati. Non vi siete esauriti troppo in fretta?
La verità è che non sopportavamo più il nostro manager, Jo Lustig, a tal punto che Danny propose di scioglierci per poi rimetterci insieme con un altro nome, in modo da poterci sbarazzare di lui. Eravamo tutti d'accordo, ma in realtà non era una cosa fattibile. Bert voleva dedicarsi alla sua carriera solista, si era un po' stufato. Volevamo rimanere un po' a casa. Jo ci aveva costretti a stare in tour per due mesi in America. Una cosa drammatica. Quando sono tornata a casa, non volevo vedere più nessuno. L'unica cosa che volevo era rintanarmi nel Surrey e godermi la vista degli alberi e della natura.

Nel 1982 c'è stata la *reunion dei Pentangle*. Com'è andata?
Mi ha fatto piacere prendere parte alla *reunion*, ma le scorie del passato erano ancora ben presenti. Io ero rimasta in contatto con tutti, magari anche solo per fare gli auguri di Natale. Stavo collaborando con John ed ero in contatto con Bert. Suonare di nuovo tutti insieme è stato bello, e anche scrivere nuove canzoni. Ma John non era felice. Quando nel 1995 se n'è andato anche Bert, mi ha detto: "Tieniti pure il nome e fai quello che ti pare, io devo pensare alla mia carriera solista".

PRESS/BEN DONOGHUE/BENCAPTURES.COM
Dopo due mesi di tour negli Stati Uniti era forte il desiderio di tornare a casa.

E così sono nati i Jacqui McShee's Pentangle. Non hai mai pensato di iniziare piuttosto un percorso autonomo?
Il problema è che anche quando sembrava che potessi prendere delle decisioni autonomamente, in realtà non era così. A me non interessa stare in prima fila. Quando suoniamo con il trio ad esempio, sul palco siamo disposti ad arco: la batteria e le tastiere sono sulla stessa linea, non sono posizionate nelle retrovie. In questo modo Gerry Conway può vedere Spencer Cozens e abbiamo tutti un contatto visivo. In ogni caso questo disco con Kevin è molto simile a un mio disco solista.

> Quando ho ascoltato per la prima volta PORGY AND BESS di Miles Davis ho pianto: era la cosa più bella che avessi mai ascoltato. Non mi è mai accaduto con il rock'n'roll

GAB ARCHIVE/REDFERNS/GETTY IMAGES
I Pentangle nel 1973. Da sinistra a destra: Terry Cox, Bert Jansch, Jacqui McShee, John Renbourn e Danny Thompson.

Potremmo affermare che la tua carriera musicale è stata caratterizzata dalla voglia di esplorare e dall'eclettismo.
Nelle nostre collezioni di dischi c'erano principalmente dischi jazz e blues. John e Bert avevano una gran quantità di vinili jazz e blues. A questo abbiamo mescolato la musica folk, abbiamo attinto a tutte le storie che ci sono state raccontate e agli eventi storici che sono stati tramandati. Una volta ho sentito una persona che parlando in radio della musica folk sosteneva che il jazz non avesse niente a che fare con il folk. Ho pensato che la sua visione fosse veramente limitata, perché in realtà il jazz viene dal blues, dalla gente comune, così come il folk. Si tratta di una commistione naturale.

FROM THERE TO HERE sembra veramente un'isola felice…
Le nostre voci si fondono alla perfezione. È bello avere qualcun altro con cui cantare: prima c'erano Bert o John, ma dopo di loro ho cantato sempre da sola. Mi piacerebbe realizzare un altro album con Kevin, spero che ci riusciremo.

APPUNTI DI VIAGGIO È IL PRIMO ALBUM DI **MORREALE**, PROGETTO SOLISTA DEL COMPOSITORE E POLISTRUMENTISTA BARESE **MASSIMILIANO MORREALE**. DODICI BRANI CHE SPAZIANO TRA VARI GENERI MUSICALI, CON I **PINK FLOYD** SULLO SFONDO.

L'ECLETTICO

Testo: **Paolo Carnelli**

Gli esordi hanno sempre un sapore particolare. È così anche per APPUNTI DI VIAGGIO (Mellow Records – MMP543, 2020) di Morreale, dove vengono condensati e sviluppati anni di scrittura e di idee lasciate per troppo tempo nel cassetto. Tra suite prog rock, psichedelia *pinkfloydiana*, heavy metal, blues, ninne nanne, videogiochi e cantautori, il compositore e musicista Massimiliano Morreale ci conduce lungo un appassionante e personale viaggio musicale in dodici tappe, metà cantate e metà strumentali. Se il filo conduttore è dato dall'eclettismo della proposta sonora, a livello emotivo sono la genuinità, la modestia e la passione di Massimiliano a fare realmente la differenza, come si evince anche dalla nostra chiacchierata.

Il progetto e i musicisti

Morreale è un progetto solista. Tutti i brani sono mie "creature", ma in alcuni casi hanno collaborato alla scrittura dei testi, e più raramente alla musica, anche altri musicisti, come nel caso delle voci e della penna di Claudio Milano, Humpty Dumpty (al secolo Alessandro Calzavara), Antonio Gridi e Fulvio Galvani. Gianni Ladisa ha suonato il sax nel brano *L'assenza*. Devo poi menzionare anche Tommaso Mastrorilli alla batteria e per ultimo, ma non per importanza, Ago Tambone, valido polistrumentista che ha suonato in ogni traccia del disco: molte delle chitarre e quasi tutti i bassi sono suoi; inoltre Ago ha scritto insieme a me il brano *Il mare*. Tutti questi artisti mi hanno onorato della loro collaborazione e hanno fatto crescere notevolmente il valore delle mie composizioni. APPUNTI DI VIAGGIO è stato registrato in digitale. Io ho cantato alcuni pezzi, ho suonato tutti i sintetizzatori, in alcuni brani ho suonato le chitarre, in *Dung* anche il basso.

L'incontro con la storica etichetta prog Mellow Records

Ho contattato Mauro Moroni in rete. Lui ha apprezzato i brani del disco, in particolar modo la suite *Super Wonderboy Returns* e *L'assenza*, un po' meno l'impetuosa *Il tempo vola*. Mauro ha una conoscenza impressionante del progressive rock per vastità e profondità ed è stimolante parlare con lui.

Il titolo dell'album

Volevo un titolo che alludesse al viaggio: ho concepito questo disco come un viaggio interiore attraverso una varietà di paesaggi emotivi, che spero di aver efficacemente tratteggiato nei vari pezzi. È stata mia moglie a suggerirmi questo titolo. Ovviamente non c'è alcun riferimento al quinto album di Paolo Conte.

Il percorso che ha portato alla composizione e incisione dei dodici brani che sono presenti nell'album

Desideravo pubblicare questo disco da tempo. Otto dei dodici pezzi esistevano già in una forma molto meno articolata: avevo inciso queste idee su nastro attraverso un registratore a quattro tracce. Quando la vita mi ha dato la possibilità di farlo, ho messo mano al nucleo storico dei pezzi rielaborandoli e in alcuni casi sviluppandoli notevolmente. Ho poi aggiunto ulteriori quattro brani. Il disco ha dodici tracce, mi piaceva l'idea di registrare tanti brani quanti i mesi dell'anno. Sei brani sono canzoni, gli altri sei sono strumentali.

Massimiliano Morreale a sinistra e il chitarrista Ago Tambone a destra.

***Super Wonderboy Returns*: una suite prog**

Molti anni fa, era il 1993, io e il mio amico Mimmo Iusco cominciammo a lavorare con entusiasmo a questo strumentale. Lui mi parlò di un sogno e di uno strano omino che camminava… non ricordo però se le note iniziali della marcia le abbia effettivamente sognate. Pensai subito al personaggio di un videogioco con cui giocavo all'epoca, che si chiamava Super Wonderboy. Così cercammo di rendere in musica le avventure che questo omino si trovava ad affrontare, sino al trionfante finale. Sicuramente con i suoi ventidue minuti di durata è la traccia più ambiziosa dell'album, e le molteplici atmosfere che si susseguono la rendono certamente la più progressiva del disco. Ha una parte centrale quasi cosmica, sebbene il pezzo sia ascrivibile al progressive rock sinfonico.

Il mare e il suo testo: *"Il mare resta lì / oscuro e impenetrabile"*

Il mare, scritta con Ago Tambone, è una canzone di rock energico che si muove fra i 9/8 e i canonici 4/4. Ha una duplice chiave di lettura: in superficie descrive il mare, i marinai, i bambini che costruiscono i castelli di sabbia, ma a una lettura più profonda allude alla condizione umana, alla mutevolezza della vita sempre diversa e sempre uguale che si rinnova nel susseguirsi dei cicli del sole e della luna. Il mare resta lì, testimone silente del mistero della nascita e della morte dei giorni.

L'artwork

In copertina è presente un'interpretazione di Andrea Biancucci di Super Wonderboy. All'interno del booklet vi sono poi disegni visionari e simboli che alludono al resto delle composizioni.

Influenze musicali

Ho un grande amore per i Pink Floyd, sicuramente sono una delle mie maggiori influenze. Amo ovviamente anche il prog rock, il rock degli anni 70, la psichedelia… ma credo che mi abbiano influenzato tutti gli ascolti, soprattutto quelli fatti da ragazzo: l'heavy metal, la musica d'autore e cose molto distanti dal progressive rock come Nirvana, Bauhaus o Massive Attack, giusto per citare qualche nome. Ovviamente in fase di composizione queste e mille altre influenze agiscono in maniera per così dire spontanea e non del tutto consapevole: non ho mai scritto un brano con il deliberato proposito di riproporre lo stile di qualcun altro. Mi ritengo un eclettico. Se fossi totalmente fedele a un genere finirei per tradire me stesso.

Il nuovo singolo *Vita* e il futuro

Questa canzone presente su Spotify narra la storia di vita di un personaggio di fantasia, Nina, che senza averlo pianificato si troverà per una serie di circostanze a dare alla luce una nuova vita. La vita di ognuno di noi è certamente un viaggio, anzi, IL viaggio. Credo tuttavia che le analogie si fermino qui. *Vita* è semplicemente un nuovo pezzo che mi piacerebbe poter inserire in un futuro lavoro. Vorrei anche segnalare la presenza sul mio canale YouTube degli strumentali *Welcome To My Mind*, dal piglio progressive, e *Time Of Remembrance*. Un altro brano, intitolato provvisoriamente *Progressive Feeling*, è in attesa di essere completato con un testo.

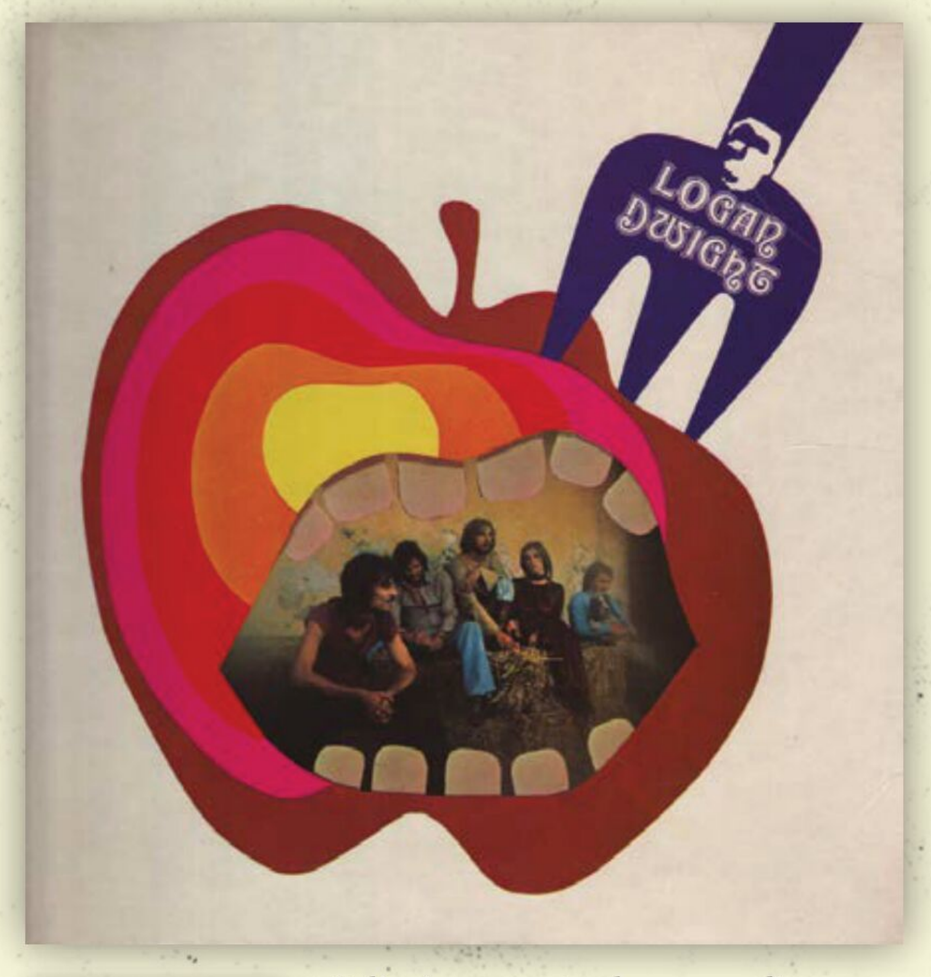
Da sinistra: Di Staso, Walter, Centofanti, D'Andrea, Cappa (1974).

SOTTO IL SEGNO DELLA BILANCIA

"IL TEMPO È UN BUON AMICO", CANTAVA **FEDERICO D'ANDREA**, FONDATORE DEI **LIBRA**. MA A DISTANZA DI 50 ANNI QUESTA BAND NON HA ANCORA RICEVUTO L'ATTENZIONE CHE MERITA. RIPERCORRIAMO INSIEME UNA STAGIONE IRRIPETIBILE DEL ROCK ITALIANO E LA STORIA DI UN GRUPPO DI MUSICISTI DI TALENTO, CHE PER ALCUNI MESI HANNO VISSUTO DA PROTAGONISTI IL SOGNO AMERICANO.

Testo: **Fabio Capuzzo**

"I Libra sono dei bravi musicisti e con molte idee: la dinamica è eccellente, ma quello che mi sorprende di più sono le composizioni che mantengono intatte le loro radici italiane. Sono molto originali. In futuro li terrò senz'altro d'occhio"
(Billy Cobham, 1976).



In alto: la copertina del 33 giri dei Logan Dwight; sopra, quella del 45 giri, entrambi i dischi editi del 1972.

Il primo nucleo dei Libra si costituisce nel 1973, quando Federico D'Andrea tenta di riformare gli appena sciolti **Logan Dwight**, con i quali nel 1972 aveva inciso un album dagli esiti commerciali scarsissimi, tanto da portare allo sfaldamento del gruppo. D'Andrea, cantante, chitarrista e compositore, si era fatto notare in precedenza negli **Ancients** di **Manuel De Sica** e **Bruno Biriaco**, futuro Perigeo, incidendo due singoli nel 1965-66, poi formando con **Stefano Marcucci** i **Myosotis** (due 45 giri nel 1969-70). D'Andrea chiede al tastierista **Alessandro Centofanti** (ex Buon Vecchio Charlie e amico e collaboratore di **Claudio Baglioni**), al lavoro sulla versione spagnola di *Questo piccolo grande amore*, di entrare nei nuovi Logan Dwight. Centofanti, rimasto colpito nell'udire ritmi, armonie e melodie che amava, ma inusuali per un gruppo italiano, si getta nell'avventura. Nella line-up confluiscono, oltre a **Claudio Barbera**, già bassista dei Logan Dwight, il chitarrista **Nicola Di Staso** (ex Le Rivelazioni, Reale Accademia di Musica e FM 2) e il batterista **David Walter** (ex Charles Brown & the Chosen Few e FM2). Grazie alle conoscenze di Centofanti alla RCA, la band viene scritturata per eseguire dal vivo le musiche del musical pop **Jacopone** (incise in studio dai Festa Mobile), che ha come interpreti principali Gianni Morandi e Paola Pitagora. Jacopone, con oltre 180 repliche nel 1973-74 in vari teatri italiani, permette al gruppo di sopravvivere economicamente e di farsi notare dal produttore **Daniele 'Danny' Baima Besquet** (già bassista dei New Dada, Profeti e di Adriano Celentano) che diventa il loro manager.

IACOPONE DA TODI (1973).

Terminati gli impegni con il musical, Claudio Barbera lascia la formazione e viene sostituito dal bassista **Vito 'Dino' Cappa** (ex Four Kents, Reale Accademia di Musica), mossa che contribuisce ulteriormente a modificare il sound del gruppo. Con questa line-up, dopo alcuni mesi di prove nella stalla di un casale a Vicolo Formellese, registrano un demo negli studi Sonic di Roma, grazie al quale ottengono un contratto con la Ricordi per la realizzazione di un album con la produzione di Besquet e **Claudio Fabi**, già con la PFM.

Musica & Parole

Siamo in ottobre e la band, che al momento non ha ancora un nome, opta per Libra, termine latino che individua la costellazione della Bilancia e il relativo segno zodiacale. L'album d'esordio, intitolato MUSICA & PAROLE, viene registrato negli studi della Ricordi nel novembre del 1974 con il fonico **Gaetano Ria**. D'Andrea, autore delle musiche e dei testi in inglese, registra le parti vocali in doppia versione, con le liriche che vengono adattate in italiano da Claudio Daiano Fontana. MUSICA & PAROLE, pubblicato nel marzo del 1975, si presenta in un'elegante copertina apribile che all'interno racchiude i testi, dei piccoli disegni ispirati alle liriche e le foto dei musicisti e dei collaboratori (Besquet, Fabi, Ria). L'album si apre con D'Andrea che, accompagnandosi ai delicati arpeggi della chitarra acustica, intona i primi versi intimistici di *Nato oggi*. Il brano acquisisce nuove colorazioni man mano che entrano gli altri strumenti, sino a sfociare in una sezione più marcata ritmicamente, con assoli alternati di chitarra elettrica e tastiere. La formula si ripete nella successiva *Il tempo è un buon amico / Forse è furia*, che è arricchita da fughe prog di elettrica e tastiere all'unisono, furiosi giri di basso e fulminanti assoli di Di Staso e di Centofanti al Fender Rhodes. Con *Beyond the Fence* si cambia totalmente registro, tra applausi aggiunti al missaggio e una band in modalità jam session incandescente, che ricorda i Rolling Stones e non un quintetto italiano. Il secondo lato inizia sul piano di *Musica & Parole*, diviso tra un cantato quasi cantautorale sui registri che saranno poi di Alberto Fortis e un finale con il coro che richiama il musical **Hair** (che, nella versione italiana, includeva Di Staso come chitarrista). Si chiude in bellezza con altri due brani molto lunghi e dagli arrangiamenti articolati: *Pegno d'amore*, dalle atmosfere gioiose, e *Inquinamento*, una quasi suite di tredici minuti che parte quietamente sugli arpeggi di elettrica e Rhodes, note profondissime di basso, fino a sfociare in un effetto che rievoca un fiume ribollente per la presenza di sostanze tossiche. Il pezzo prende poi uno shuffle contrappuntato dall'Hammond C3 e un breve recitato che porta alla sezione finale con assoli di elettrica in un crescendo drammatico con echi di **Pink Floyd** e **Weather Report**. MUSICA & PAROLE è un'opera atipica rispetto al panorama del rock progressivo italiano, orientata a un amalgama, ben 'bilanciato', rotondo e privo di asperità, di

sonorità rock, prog, fusion, west coast e funky di stampo americano, piuttosto che verso il rock romantico di stile inglese. Le composizioni hanno una durata assai estesa (unica eccezione *Musica & Parole*, possibile singolo), dando spazio ad ampie digressioni musicali che dimostrano l'indiscutibile capacità dei musicisti, mentre il timbro vocale e i testi di D'Andrea conferiscono ad alcuni brani un tono malinconico e riflessivo del tutto personale. L'album sfiora i 50 minuti e la qualità cristallina della registrazione viene evidenziata in pieno dalla versione su Cd. I Libra vanno quindi in tournée con il Banco del Mutuo Soccorso, eseguendo cinque brani in apertura degli show. Il tour di 24 date parte il 17 marzo da Bolzano, per chiudersi il 23 aprile a Salerno, ma la data passata alla storia è quella del 21 marzo al teatro Malibran di Venezia, alla presenza della stampa internazionale, della RAI e di **Keith Emerson**, che coincide con la presentazione ufficiale di BANCO, pubblicato dalla Manticore.

In giro per l'America

Concluso il tour, David Walter lascia il gruppo per incompatibilità caratteriali e il ruolo di batterista viene offerto all'amico **Walter Martino** (ex Ritratto di Dorian Gray, Reale Accademia di Musica e Goblin). Martino, che apprezza le doti compositive di D'Andrea e gli arrangiamenti "superfunkeggianti" dei Libra, accetta la proposta dando inizio a quella che considera "l'esperienza forse più bella della mia carriera". Mentre i Libra dedicano tre mesi alle prove per raggiungere il massimo affiatamento, Besquet va negli USA con la versione inglese di MUSICA & PAROLE, riuscendo a concludere un contratto con la Motown che si impegna a pubblicare l'album e li opziona per altri nove Lp, due all'anno. I Libra diventano così l'unico gruppo bianco in seno alla più grossa etichetta di soul-music americana, che investe su di loro per far breccia nel mercato del jazz-rock. Nell'ottobre del 1975, in concomitanza con la pubblicazione dell'album LIBRA da parte della Motown (edito anche in Canada e Francia), con una grafica differente rispetto a MUSICA & PAROLE, il gruppo si trasferisce negli USA a Los Angeles e intraprende un tour 'coast to coast' di tre mesi, come 'opening-act' di **Frank Zappa** (che si complimenta con la band per l'album), **Chicago**, **Tubes**, **Steppenwolf**, **Savoy Brown**, **Argent**, **Thee Image**. I Libra raccolgono ampi consensi, finendo sui giornali specializzati e un loro concerto viene trasmesso via cavo dal canale HBO.

Da sinistra: Di Staso e D'Andrea.

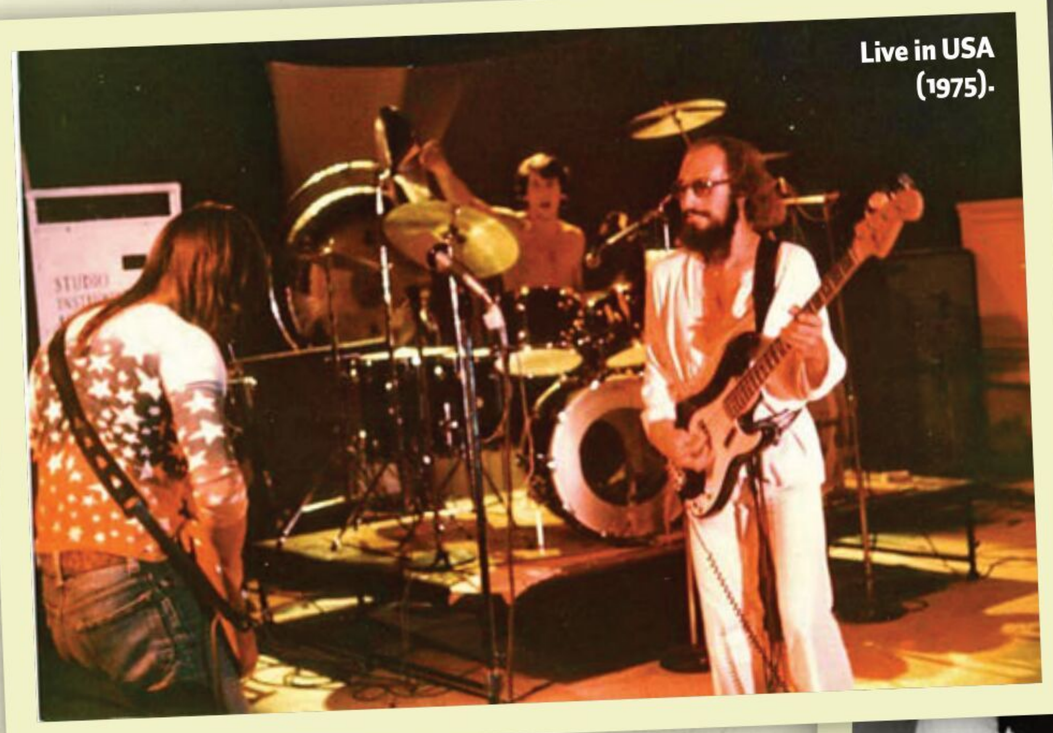
Dall'alto: MUSICA E PAROLE e LIBRA.

Il secondo album

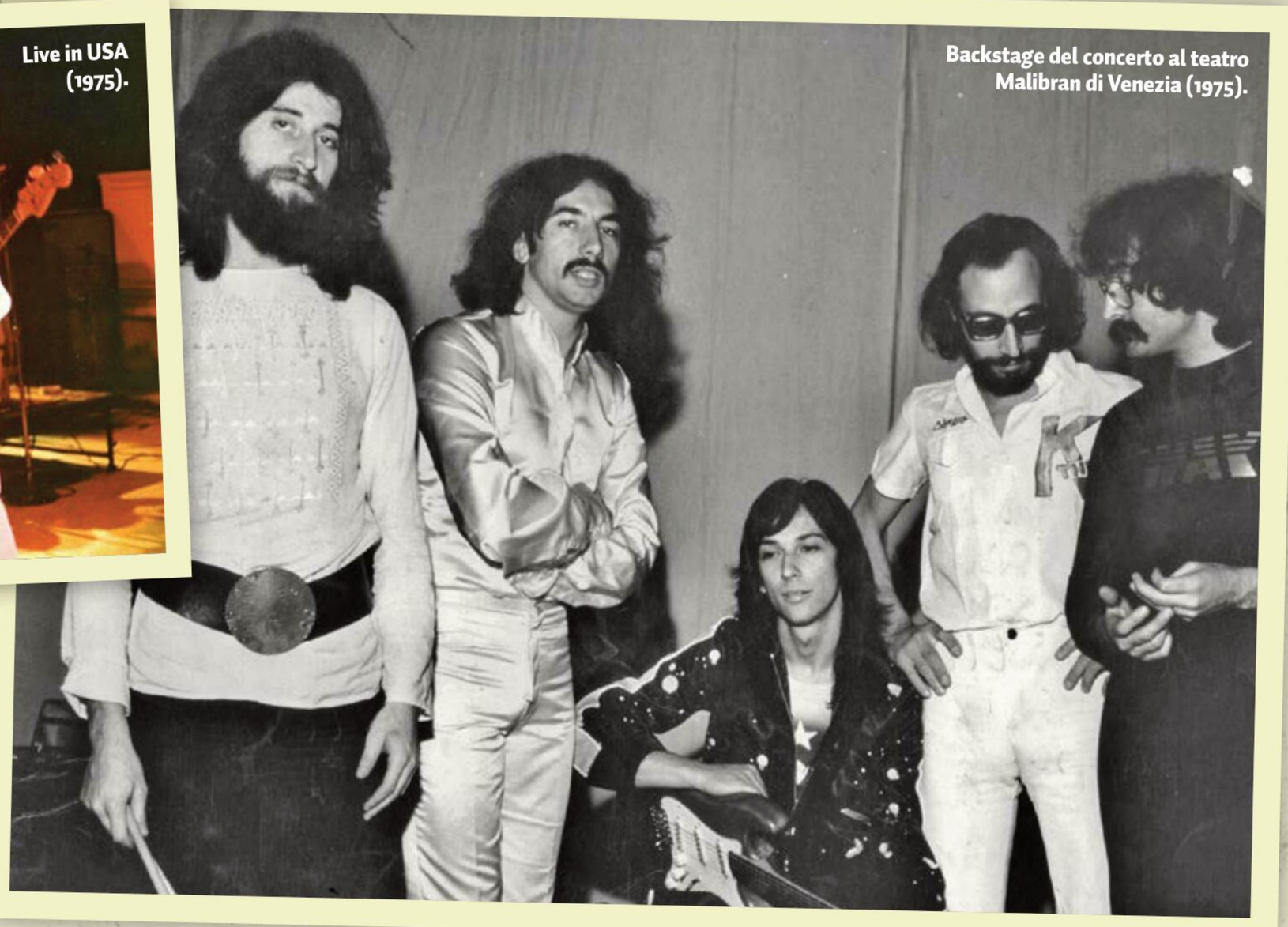
Terminata la serie di concerti con ben sei serate da headliner allo Starwood di Los Angeles, il gruppo registra ai Total Experience Studios di Hollywood il nuovo album WINTER DAY'S NIGHTMARE, per il quale ottiene un anticipo di 50.000 dollari. Tra i musicisti si instaura però qualche divergenza di idee e così la band ritorna in Italia per le vacanze di Natale, lasciando negli USA il solo D'Andrea, intento a dare i tocchi finali alle parti vocali del disco. In precedenza si sono irrimediabilmente guastati, per motivi extra musicali, anche i rapporti con Besquet, tanto che è lo stesso D'Andrea ad occuparsi della produzione, anche se nei credits dell'album figura ancora il suo nome. All'inizio del 1976 i Libra, privi di D'Andrea, suonano in *L'isola nella tempesta*, un'opera rock ispirata a *La tempesta* di Shakespeare e a *L'isola di Huxley*, scritta da **Tito Schipa jr**, autore anche delle musiche con l'ausilio di Marco Piacente per i testi. Lo spettacolo si avvale di scenografie monumentali e mobili, effetti speciali, multivisione e musica quadrifonica. Il gruppo incide in studio i pezzi strumentali e le basi per i brani poi cantati dal vivo dagli attori, con Martino che si occupa degli arrangiamenti. Sempre nel 1976, i Libra, ancora in formazione a quattro, realizzano cinque brani dell'album di **Mia Martini** CHE VUOI CHE SIA... SE T'HO ASPETTATO TANTO. Il gruppo accompagna la cantante anche in concerto e da uno di questi spettacoli la RAI manda in onda l'omonimo special televisivo.

WINTER DAY'S NIGHTMARE esce per la Motown nell'aprile del 1976 (edito anche in Canada e Australia). Pochi giorni prima D'Andrea dichiara in un'intervista di giudicare l'album "non molto bene in verità, perché è stato fatto troppo in fretta. Come compositore dei pezzi posso dire che potevano essere realizzati meglio. In questo disco ho voluto rischiare come produttore, in quanto credo nella musica dei Libra". L'album, con una bella copertina illustrata da **Peter Lloyd**, non include una cover "funkissima" di *You Can't Do That* dei **Beatles**, registrata e destinata a comparire su un singolo mai pubblicato e pertanto rimasta a tutt'oggi inedita. Il disco si apre sugli arpeggi acustici di *Nothing Comes, Nothing*

I Logan Dwight nel 1973.

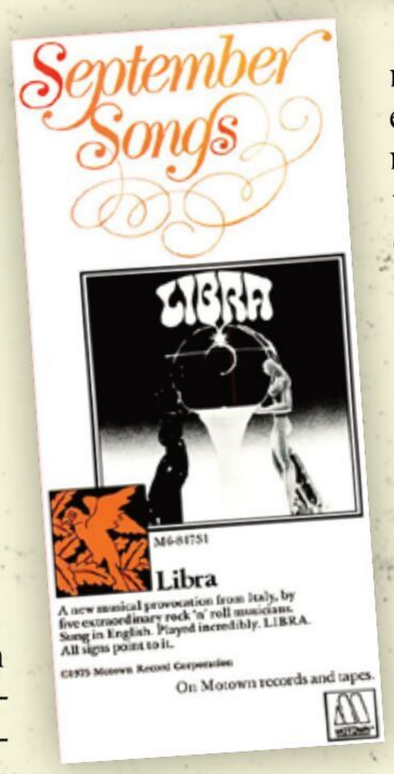


Live in USA (1975).



Backstage del concerto al teatro Malibran di Venezia (1975).

Goes (Part 1 & 2) che richiama le composizioni dell'album d'esordio, ma con un drumming più estroverso. Segue la breve *This Chain*, dai giri fusion, che sfocia senza soluzione di continuità nella notevole *Full Winter Day's Nightmare*: il brano presenta ottimi spunti strumentali e notevoli hook, che la rendono particolarmente radiofonica. *Lucy Squirrel* ha ritmiche funky e atmosfere black, un crossover tra Billy Cobham e Stevie Wonder. Il pianoforte di *Hey Carlito*, dedicata a Carlos Castaneda, evoca atmosfere latinos, mentre il bridge ha sapori prog. *It's not Tasteful to Fly*, dopo un inizio soul, evolve in ritmiche funky. *My First Rainbow* è più complessa e presenta delle belle melodie, andando a sfumare in una brevissima ripresa di *This Chain*. Le composizioni del secondo album risultano meno elaborate, dal sound più compatto, meno incline agli assoli e ancora più americanizzato. Purtroppo i Libra rimangono in Italia e, senza alcuna promozione live, il disco è un insuccesso commerciale, facendo naufragare per sempre le possibilità americane e il loro contratto per altri otto album.



Dall'alto, pubblicità Motown Records, WINTER DAYS NIGHTMARE e SHOCK.

First reaction...

A questo punto i Libra di fatto si sciolgono, ma il gruppo ritorna inaspettatamente sulle scene nel 1977, in una nuova configurazione. Infatti, dopo il rifiuto dei **Goblin**, il regista **Mario Bava** si rivolge a Walter Martino per la realizzazione della colonna sonora del suo nuovo film horror, *Shock*, una riuscita discesa negli inferi della mente, che ha come protagonista **Daria Nicolodi**. I Libra entrano negli studi Quattro 1 con una formazione che annovera Martino, Centofanti, Cappa e **Carlo Pennisi** (ex Flea, Etna) alle chitarre. Il film di Bava esce nelle sale italiane nell'estate del 1977 (i manifesti riportano erroneamente *Schock* con il sottotitolo 'Transfert – Suspence – Hypnos') e in contemporanea la Cinevox pubblica l'album omonimo, mantenendo la grafia erronea. La colonna sonora dei Libra è estremamente efficace, non tradendo i dettami fissati dai Goblin per lo score di *Profondo rosso*, ma trovando allo stesso tempo una via assolutamente personale. Si va quindi dalle esplosioni prog rock di *Shock* e di *Tema di Marco II*, ai carillon inquietanti e ossessivi del *Tema di Marco I* e *La cantina*; dai muri di tastiere 'fantasmatici' e angoscianti di *Hypnos* e *L'incubo*, alle sperimentazioni percussive di *Transfer I*, *II* e *III*, fino agli arpeggi acustici solo apparentemente sereni de *L'altalena*, e ai saggi pianistici de *Il Fant suona piano* e *La baia*. SHOCK non ottiene immediati riscontri di vendita in Italia ma, paradossalmente, nel corso degli anni diventa l'album dei Libra più conosciuto a livello internazionale, anche se il meno rappresentativo del loro stile, grazie alla stampa giapponese del 1979, alle edizioni in Cd con brani extra (ma a tutt'oggi le versioni dei brani presenti nel film rimangono quasi completamente inedite) e alle lussuose ristampe in vinile da parte di AMS (la migliore anche per qualità di incisione e re-master) e Death Waltz.

> *«I Libra erano musicisti di talento, che per alcuni mesi hanno vissuto da protagonisti il sogno americano»*

La fine dei Libra

In pratica si chiude qui la storia ufficiale dei Libra, con a sigillo la morte prematura di Federico D'Andrea, travolto da un'auto la sera del 28 novembre 1978, una notizia che colpisce duramente gli ex compagni che lo ricorderanno sempre con affetto e rimpianto. Successivamente i musicisti dei Libra collaboreranno a una miriade di progetti con il Gotha della musica italiana e le loro strade si incroceranno spesso. Ad esempio nel 1978 Martino, Di Staso e Cappa parteciperanno all'album MISS ITALIA di **Patty Pravo**, l'anno seguente a FIGLI DELLE STELLE di **Alan Sorrenti** e nel 1981 all'album solista di **Claudio Simonetti**. Nel 1979 la formazione responsabile della colonna sonora di *Shock* realizza per **Nada** l'album omonimo, mentre Centofanti, Martino e Cappa incidono BANDABERTÈ di **Loredana Bertè**. Walter Martino omaggia i Libra nei due album solisti omonimi dati alle stampe nel 1980: nel primo, pubblicato dalla Cinevox, è presente *Time of Libra*, in cui suonano Centofanti e Cappa, mentre quello edito dalla Banana Records contiene i pirotecnici strumentali *Libra 80* e *Libra 80 (reprise)* eseguiti dalla formazione classica Centofanti-Di Staso-Cappa-Martino. Un quartetto che si ricostituirà simbolicamente per l'ultima volta il 13 novembre 2014, in occasione del funerale di Centofanti.

«NON POTEVO PRIVARE
I FAN DELL'ULTIMA
CANZONE SCRITTA INSIEME
A KEITH EMERSON,
UN BRANO BELLISSIMO
E ISPIRATO»

Robert Berry (San Jose, 24 aprile 1950).

DAVE LEPORI

Per una band che si chiama "3",
il terzo disco è d'obbligo. Lo sa bene **Robert Berry**:
musicista, compositore e produttore americano
che ha rispolverato e aggiornato la vecchia sigla,
per rendere omaggio al vecchio amico **Keith Emerson**.

IL NUMERO PERFETTO?

Testo: **Carmine Aymone**

L'ultima composizione inedita di Keith Emerson si intitola *Never*. Il brano chiude il nuovo progetto discografico del polistrumentista californiano Robert Berry, dal titolo THIRD IMPRESSION. L'album è uscito a febbraio (per la Frontiers Music) sotto la sigla 3.2: un modo per dare continuità al percorso iniziato alla fine degli anni 80 con il leggendario tastierista e con il batterista **Carl Palmer**. Il trio costituito da Emerson, Berry & Palmer, infatti, nel 1988 pubblicò per la Geffen Records TO THE POWER OF THREE, per poi sciogliersi dopo una serie di concerti. Successivamente Berry sostituirà **Steve Hackett** nei **GTR**, ed entrerà a far parte della band dell'ex cantante dei Van Halen, **Sammy Hagar**. Dopo l'avventura con gli **Ambrosia** e con gli **Spirits Burning**, al fianco di membri dei Blue Öyster Cult, Clearlight, Gong, Hawkwind e dopo molti lavori da solista, nel 2018 Berry ha dato alle stampe, sempre per la Frontiers Music e sempre con la sigla 3.2, THE RULES HAVE CHANGED, che già conteneva brani scritti con Emerson, scomparso due anni prima. Ora il musicista, compositore e produttore americano chiude il cerchio e "saluta", omaggiando per l'ultima volta l'amico Keith, con un lavoro figlio, in parte, anche delle idee e delle intuizioni compositive e musicali del grande tastierista.

COME NASCE THIRD IMPRESSION? COSA TI HA SPINTO A REALIZZARE QUESTO NUOVO CAPITOLO TARGATO 3.2?

THIRD IMPRESSION esce con la sigla 3.2 perché in qualche modo, come il precedente, è frutto delle conversazioni, dello scambio di idee musicali, del confronto con Keith. Il mio intento era quello di proseguire sul sentiero tracciato dal nostro precedente disco THE RULES HAVE CHANGED, uscito due anni dopo la sua morte, sempre come 3.2, che ha avuto un ottimo riscontro di pubblico e critica. Era tutto pronto: idee per le canzoni, pianificazione delle ultime sessioni di registrazione… e poi, quel giorno buio, il 10 marzo del 2016. La morte di Keith oltre a gettarmi nello sconforto, aveva avvolto il tutto in un alone di incertezza. Avevo le idee musicali di Keith, le sue parti di tastiera scritte mentre eravamo al telefono, dopo lunghe chiacchierate sullo stile e la struttura da dare alle composizioni. Mi chiedevo però se sarebbe stato giusto andare avanti da solo. Sarei stato in grado di realizzare un album degno della band che Keith, Carl e io avevamo fondato quasi trent'anni prima? Dopo diversi mesi ho deciso di riprendere il progetto, lavorando sul materiale per dare una forma a un disco che speravo potesse essere un giusto tributo alla sua eredità musicale e allo stesso tempo capace di aggiornare il sound originario dei 3. Così è nato THE RULES HAVE CHANGED e ora in qualche modo anche questo THIRD IMPRESSION, che mescola canzoni epiche con momenti più melodici e AOR. Ma, soprattutto, racchiude l'ultima canzone che Keith e io avevamo scritto insieme e su cui abbiamo lavorato tanto, *Never*. Era troppo lunga per essere inclusa in THE RULES HAVE CHANGED. Tuttavia, più l'ascoltavo e più mi rendevo conto che non potevo tenerla solo per me, privando i suoi fan di una canzone così ispirata. Così ho lavorato con tanta energia e passione anche agli altri nove brani, suonando tutti gli strumenti, immaginando di avere comunque Keith al mio fianco.

COME E' NATO IL TUO RAPPORTO CON KEITH EMERSON?

Nel 1987 il manager Brian Lane (Yes, Asia, Vangelis, The Buggles, A-Ha, Rick Wakeman) e Carl Palmer organizzarono un incontro. Ci ritrovammo a casa di Keith nel Sussex. L'idea era quella di formare una band dai tratti più melodici e più orientata alla forma canzone rispetto agli EL&P, che avrebbe permesso a noi tre, Emerson, Berry & Palmer, di seguire le orme del successo che Asia e GTR stavano godendo in quel periodo nel mondo. Così nacque il progetto 3, che produsse nel 1988 il disco TO THE POWER OF THREE.

QUAL E' IL TUO RICORDO PIU' CARO DI KEITH?

Rispondere che il più bel ricordo che ho di lui, del più grande tastierista del mondo, sia l'aver

creato e suonato musica insieme, sarebbe scontato. Quello che custodirò per sempre nel mio cuore è la sua amicizia e il suo senso dell'umorismo. Dal primo giorno in cui ci siamo incontrati alla fine degli anni 80, fino a quando abbiamo lavorato su THE RULES HAVE CHANGED, ho avuto modo di conoscere da vicino non solo il suo genio, ma anche la sua personalità divertente e gioiosa. Keith era un ragazzo generoso che concedeva tanto del suo tempo libero anche a persone che non conosceva: sfortunatamente nella sua vita si è fidato anche di persone sbagliate. A lui dei soldi non importava niente, voleva solo creare musica, suonare, mai per guadagnare, e lo ha fatto come pochi nella storia del rock. Suonare con lui è stata e rimarrà la migliore esperienza della mia vita musicale.

COME MAI CARL PALMER, TERZO ELEMENTO DEL PROGETTO 3, NON TI HA AFFIANCATO IN THE RULES HAVE CHANGED E NEANCHE IN QUEST'ULTIMO THIRD IMPRESSION?

Con Carl siamo amici, ci sentiamo spesso. Ho assistito a diversi suoi live straordinari con ELP Legacy, progetto a cui giustamente tiene tantissimo essendo ormai, purtroppo, l'unico membro vivente di quel trio delle meraviglie. È giusto che si dedichi totalmente a mantenere viva la memoria e la storia degli EL&P.

QUALI SONO I TUOI CINQUE ALBUM PREFERITI DI TUTTA LA STORIA DEL ROCK?

Non ho mai comprato molti album. Lavoro in studio da quando avevo diciotto anni e prima ancora registravo da solo nel garage dei miei genitori e non uscivo neanche a fare sport come i miei amici. Alcuni dischi che ricordo di aver studiato a fondo e che mi hanno in qualche modo forgiato sono: BLOW BY BLOW di Jeff Beck prodotto da George Martin, che qui cura anche gli arrangiamenti orchestrali, il doppio SONGS IN THE KEY OF LIFE di Stevie Wonder, REVOLVER dei Beatles, YESSONGS degli Yes, HOTEL CALIFORNIA degli Eagles.

NEL MONDO DEL PROGRESSIVE ROCK QUALI SONO STATI I TUOI GRUPPI DI RIFERIMENTO?

Dal primo momento ho amato gli Yes, poi gli EL&P. *Lucky Man* è un capolavoro. Essendo nato come tastierista mi affascinavano i suoni dei sintetizzatori Moog di cui Emerson era il re. Ma ho amato anche la profondità dei Genesis, che ancora oggi mi sconvolge. Tony Banks è un musicista incredibile. Io, pur essendo americano, percepivo che in quegli anni l'Europa era l'epicentro, il cuore della musica più creativa.

HAI UNA TUA PERSONALE CLASSIFICA DEI MIGLIORI MUSICISTI, DI QUALSIASI GENERE?

Adoro la miscela perfetta di chitarra e tastiere quindi dico Wakeman/Howe, Downes/Howe, Beck/Hammer e Eddie Van Halen, che oltre a essere stato un chitarrista incredibile era anche un ottimo tastierista, capace di suonare Jimi Hendrix ma anche Keith Emerson. Tra i miei cantanti preferiti ci sono Lou Graham, John Wetton, John Lennon e Paul McCartney, Don Henley, Peter Gabriel. Uno dei miei sogni di sempre è quello di poter lavorare un giorno con Paul McCartney e Jeff Beck. Penso che loro due abbiano un qualcosa di leggermente diverso, di ultraterreno, nel loro DNA.

«DI KEITH CUSTODISCO NEL MIO CUORE L'AMICIZIA E IL SENSO DELL'UMORISMO»

SE POTESSI AVERE TUTTI I MUSICISTI CHE AMI CHE GRUPPO VERREBBE FUORI?

Simon Phillips alla batteria, adoro quello che ha fatto nel mio album tributo agli EL&P, ENCORES LEGENDS & PARADOX pubblicato nel 1999 con un grande gruppo di amici e musicisti, tra cui John Wetton, Martin Barre dei Jethro Tull, Glenn Hughes e James LaBrie alla voce, Jordan Rudess dei Dream Theater alle tastiere. Poi, Ian Crichton alla chitarra, semplicemente incredibile con i suoi Saga. Geoff Downes alle tastiere, ottimo compagno di scrittura e tastierista e ovviamente io al basso. Mi piacciono le band formate da quattro elementi, dove tutti lavorano sodo e fanno del proprio meglio per ottenere un sound uniforme.

LA MUSICA OGGI?

A parte il rap, mi piace tutto, l'importante è che sia fatta bene al di là dei generi, degli stili e dei luoghi di provenienza. Ogni giorno registro e produco artisti diversi nel mio Soundtek Studios. Passo così tanto tempo in studio di registrazione, sia per lavorare alle mie composizioni, sia per produrre altri artisti, che quando esco da lì non voglio più ascoltare nulla. Quando guido in auto, non c'è niente di meglio del rumore delle gomme sulla strada. Ma la musica è stata la mia vita e continuerà a rendermi felice e in salute. Niente mi rende più felice. Ⓟ

Robert Berry alla batteria nel suo studio di registrazione in California.

DAVE LEPORI

Claudio Fabi nel corso della sua esistenza ha incrociato il cammino di tanti artisti, tra cui Ivan Graziani, PFM, Acqua Fragile, Demetrio Stratos, Libra, Alberto Fortis. Di seguito la prima parte di una lunga intervista realizzata a fine novembre 2020.

PRIMA PARTE

UNA VITA NELLA MUSICA

Testo: **Vito Vita**

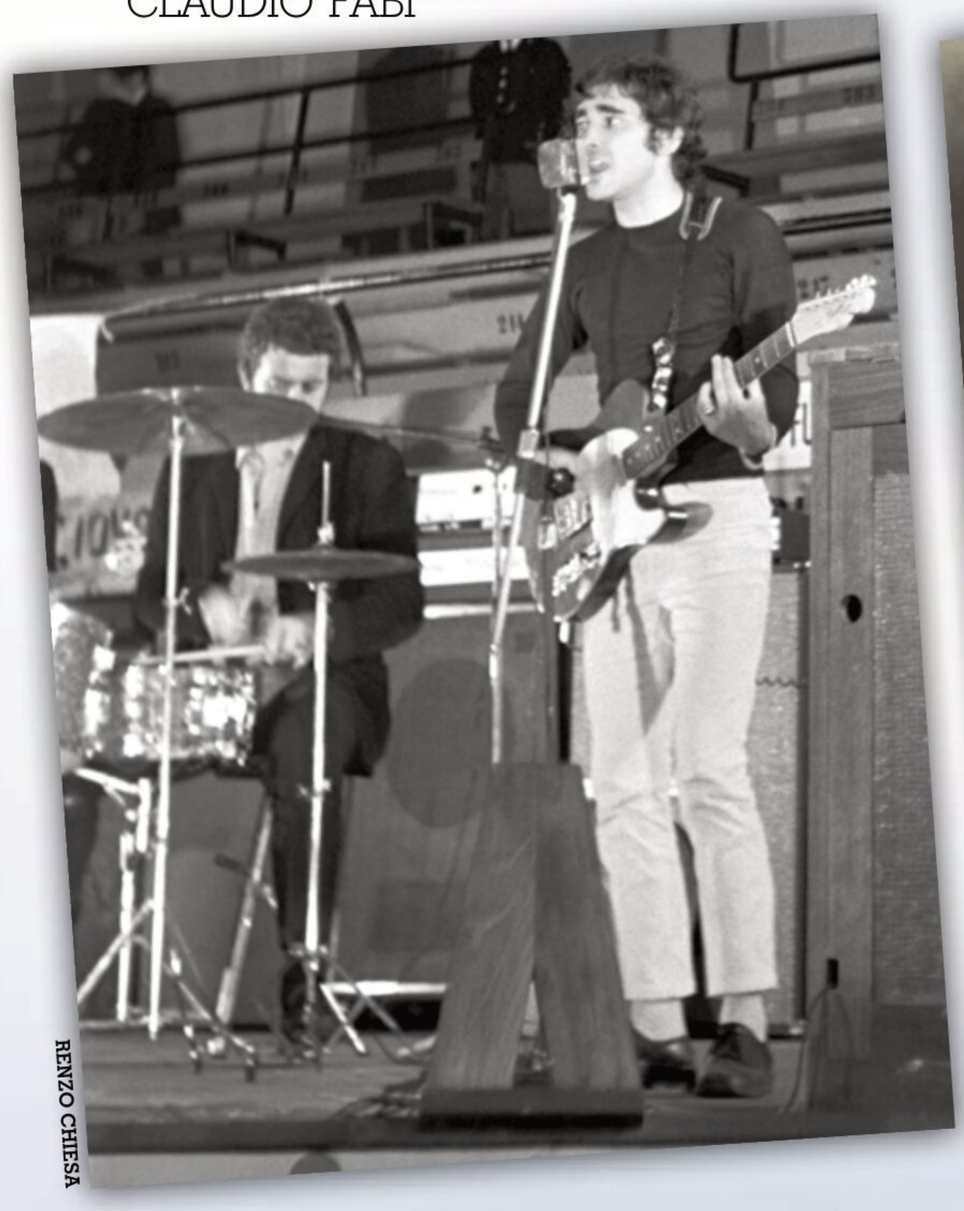
Dal conservatorio alla discografia

A cinque o sei anni ho cominciato a suonare a orecchio, stimolato da mia madre, insegnante di pianoforte e di solfeggio al Conservatorio (avevo anche un nonno violinista, ma non professionista). Il fatto che fossi autodidatta ha spinto mia madre a insegnarmi un po' di teoria e a leggere le note. Ho iniziato con l'educazione musicale basica quasi subito, poi ho studiato (ginnasio, liceo e università), però durante la scuola media mi iscrissi al quinto anno di pianoforte al conservatorio Gioacchino Rossini di Pesaro; pur essendo romano appartengo a una famiglia che ha viaggiato molto, per motivi di lavoro di mio padre. Ho iniziato gli studi a Roma, poi le medie e il liceo a Pesaro, l'Università a Urbino, mentre il diploma del conservatorio l'ho conseguito a Parma, perché il direttore musicale del Rossini si era trasferito lì e io l'ho seguito.

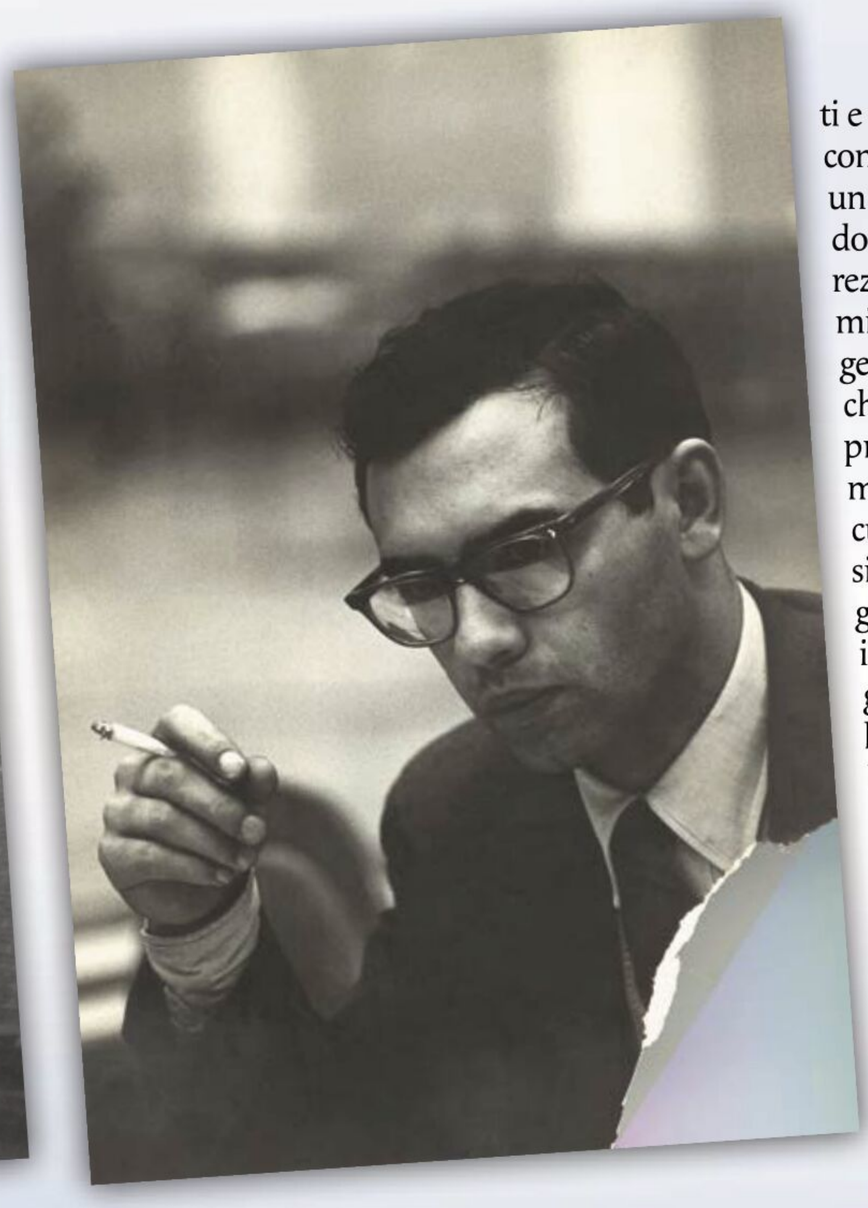
Naturalmente i miei studi e la mia formazione sono partiti dalla musica classica, però ho vissuto l'intera rivoluzione sociale e politica partita a metà degli anni 60. Io sono nato il 29 luglio 1940, quindi ero adulto per vivere quei momenti, anzi più che vissuto direi che ho proprio partecipato attivamente, anche negli anni di università a Urbino, dove conobbi **Ivan Graziani**, che studiava anche lui lì. Qualche anno dopo, quando già ero alla Numero Uno, lo invitai per un provino con la sua **Anonima Sound**, che aveva pubblicato i primi 45 giri con la CBS, senza troppa soddisfazione. Il gruppo pubblicò con la Numero Uno il singolo *Ombre vive* (1970), l'ultimo con Graziani, prossimo a partire per il servizio militare.

A sinistra: Claudio Fabi e sopra la copertina del 45 giri *Ombre vive* (1970, Numero Uno), l'ultimo con Ivan Graziani in formazione.

CLAUDIO FABI



RENZO CHIESA



Da sinistra: Anonima Sound a Milano, fine anni 60, e Lilli Greco a Roma, inizio anni 70.

Il pianista austriaco Paul Badura-Skoda.

L'ingresso alla RCA

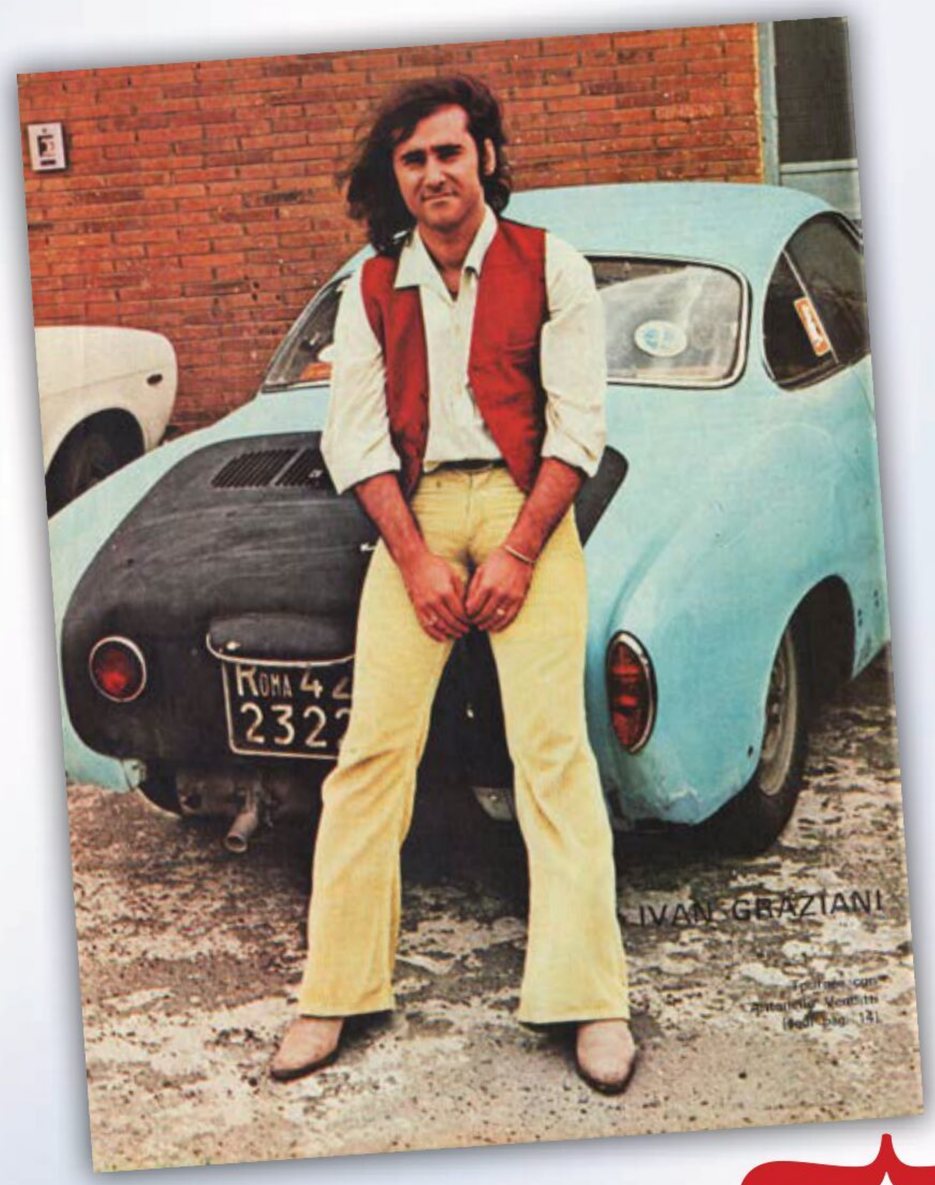
Tramite la presentazione di **Piero Ricci**, mio amico e già produttore interno alla RCA, e di **Lilli Greco**, anche lui produttore, che aveva una formazione classica come la mia, entrai a lavorare nella casa discografica sulla via Tiburtina a Roma. Andai fondamentalmente per guadagnare uno stipendio e inizialmente seguii le registrazioni di musica classica, dato che in RCA incidevano parecchi dischi di questo tipo. Seguii la registrazione di un disco stupendo con tutte le sonate di Mozart del pianista austriaco **Paul Badura-Skoda**. Quell'album mi aprì all'esperienza tecnica perché lavorai con **Gaetano Ria**, già tecnico del suono molto bravo, e diventammo amici; lavorammo per sei mesi insieme, perché poi editammo su un registratore a nastro multipiste, non lavoravamo sullo stereo, tagliando il nastro con la forbicetta ed effettuando infine il mix e il master.

Poi dalla classica passai alla musica pop americana, di italiano pochissime cose.

Profumo internazionale

In quel periodo avevo recepito l'aria della rivoluzione giovanile, da **Herbert Marcuse** alla letteratura, per passare alla musica (**Jimi Hendrix**, **Jefferson Airplane**, **Vanilla Fudge**), insomma una serie di mondi che provenivano da "fuori", specialmente dagli Stati Uniti e dall'Inghilterra, ricchi di nuove convinzioni politiche e sociali: era un momento cruciale per il mondo giovanile. In quei giorni la direzione della RCA International mi aveva invitato per alcuni stage negli Stati Uniti, anche perché conoscevo bene l'inglese. Il primo lo feci a New York sul tema del business nella musica, in cui mi diedero i primi indirizzi, sia tecnici che artistici, per insegnarmi il ruolo di talent scout… in pratica un apprendistato. Poi girai per altre nostre sedi (Atlanta, Boston o Houston, San Francisco, Los Angeles ecc.) dove potei toccare con mano l'ambiente musicale, non solo del rock ma anche del blues, del country… insomma tutto il mondo americano dove tanti talenti venivano fuori. Ci fu subito una cosa che mi colpì a livello aziendale: in Italia **Ennio Melis** e **Giuseppe Ornato**, che dirigevano la struttura, volevano che ogni persona fosse sempre in giacca e cravatta… mentre negli Stati Uniti ognuno si vestiva come voleva: camicie, maglioni, jeans, tutto molto informale.

Dopo ebbi l'incarico di cercare artisti americani che potessero suscitare interesse in Italia, naturalmente in accordo con Melis e con l'appoggio di **Dario Soria**, presidente della RCA Internazionale, che mi prese sotto la sua tutela…



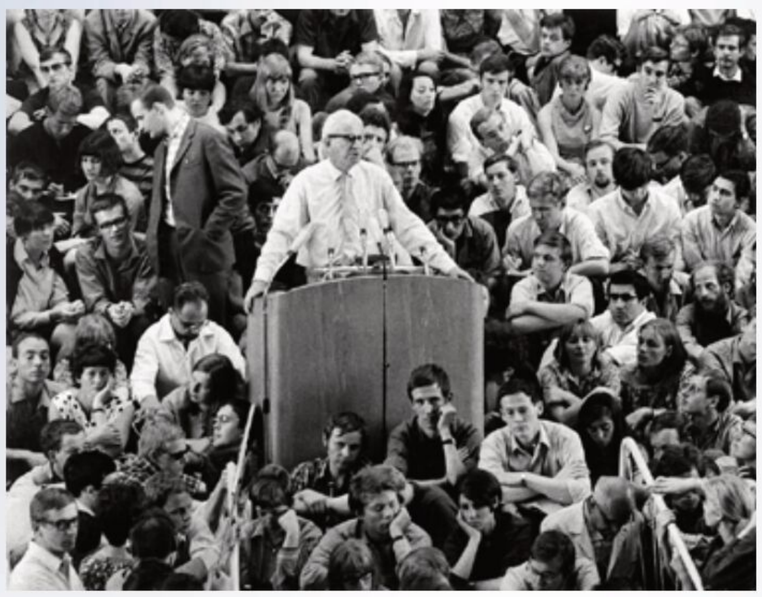
«Lessi il testo di *Ragazzo solo* (*Space Oddity*) con David Bowie e ci guardammo in faccia: era proprio l'opposto del suo mondo culturale»
Claudio Fabi

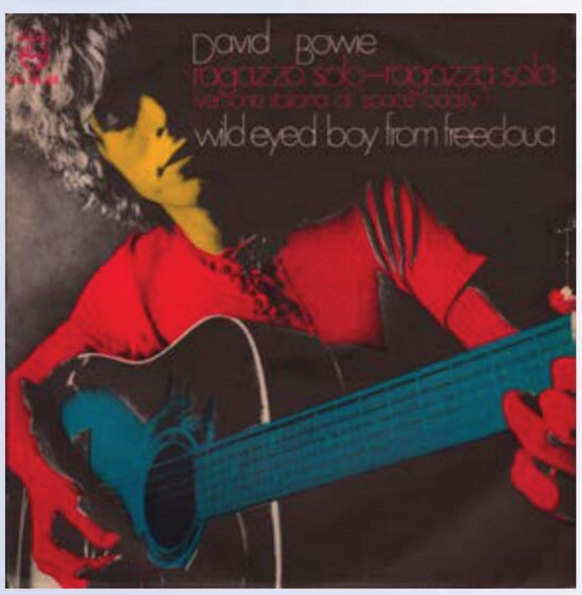
Soria era un italoamericano?

No, era un italiano emigrato negli Stati Uniti che aveva sposato una multimilionaria americana, socia della RCA Victor, quella "famosa" con il simbolo del cane della Voce del Padrone. Diventato il presidente della casa discografica, inizialmente specializzata nella musica classica e operistica, si era reso conto delle grandi possibilità che offriva la musica leggera (folk, country, rock). Come ogni multinazionale, alla RCA International interessava che i propri prodotti andassero anche all'estero, in particolare in Europa, che potenzialmente era considerata circa il 40% del ricavato mondiale, sia per le vendite che per le royalties. Per questo motivo aveva organizzato in ogni Paese un dipartimento, piccolo o grande a seconda delle situazioni; in Italia mi aveva dato un certo numero di etichette, e a Piero Ricci tutta la sezione legata alla Tamla-Motown, quindi soul e rhythm&blues. Questa situazione durò più o meno un paio d'anni, e in quel momento mi occupai della parte californiana, tra cui i Jefferson Airplane, per cui seguii la pubblicazione in Italia di *Somebody To Love*… poi, i **Monkees**, **Frank Sinatra jr**, con cui ebbi anche una bella amicizia e che mi presentò il padre in uno studio di registrazione. Negli Stati Uniti ascoltai dal vivo tanti artisti prima, soprattutto a Los Angeles e a San Francisco, perché dovevo conoscere bene le sedi locali della RCA, che seguivano i Monkees. Vidi i Vanilla Fudge al famoso Auditorium Ferlinghetti. Soria e **Dick Broderick**, suo vice, mi seguirono molto in questa attività di promozione, però mi diedero anche spago nel fare le cose. Ogni tanto anche contro non dico i voleri e le idee di Melis, che magari era più legato all'Italia e alle cose che secondo lui funzionavano da noi, mentre io ragionavo in base alle cose che piacevano di più; io ero più dentro a quel mondo, e quindi ogni tanto c'era qualche piccolo scontro, come per esempio quello a causa di **José Feliciano**. Diciamo che Melis era più propenso a scegliere artisti che fossero più papabili a livello commerciale da noi, lasciando perdere sia quelli più rock che legati a realtà americane, come il country.

José Feliciano e David Bowie…

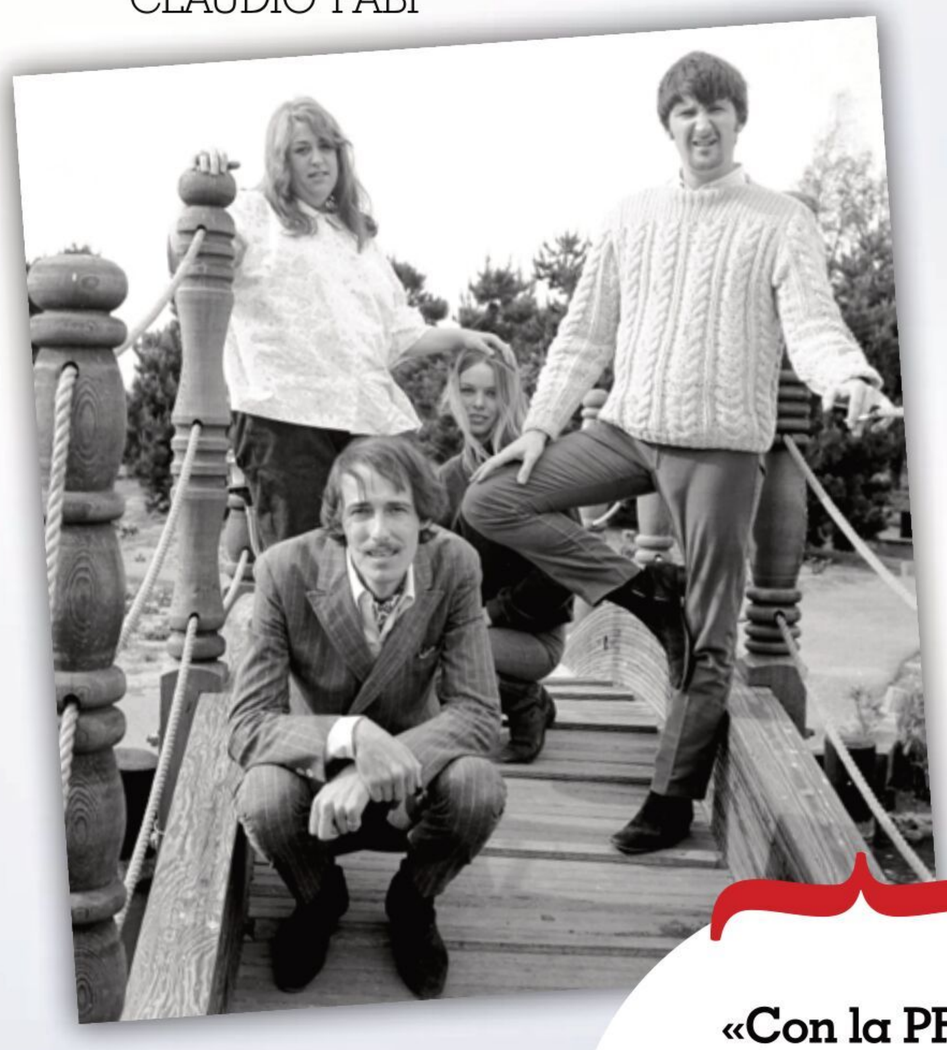
A fine anni 60 Feliciano era venuto in Italia per promuovere questo suo disco con cui era esploso negli Stati Uniti, con le sue versioni di grandi successi tra cui *Light My Fire* (Doors), *California Dreamin'* (The Mamas & the Papas), *In My Life* (Beatles) e con il suo stile personale basato sulla chitarra. Melis però nel frattempo aveva cambiato idea e non voleva più fare nulla, per cui ci lasciarono in albergo per qualche giorno, mentre Soria o Broderick spingevano da New York, visto che ci avevano mandato in Italia per promuovere un artista che invece i dirigenti italiani non volevano più lanciare. Ebbi da discutere quindi con Melis ma, grazie a Soria e Broderick, lui non infierì su di me. Con Feliciano lavorai per la versione in italiano di *Light My Fire* con un testo brutto, ma alla fine non se ne fece nulla. In questo ruolo mi occupai anche di **David Bowie**, di cui mi era piaciuta tanto *Space Oddity*; lo seguii per la versione in italiano, *Ragazzo solo, ragazza sola*, in collaborazione con **Mogol**. Andai in Inghilterra per la registrazione del 45 giri con questo testo, abbastanza banale, che trasformava le parole visionarie e futuribili di Bowie in una canzoncina d'amore. Il testo giunse all'ultimo minuto perché Giulio ci stava lavorando a Milano mentre io partivo per Londra da Roma. Lo lessi insieme a David e ci guardammo in faccia, capimmo subito che non c'entrava nulla, era proprio l'opposto del mondo culturale di Bowie, che però fece buon viso a cattivo gioco dicendomi: "Non ti preoccupare, questo ci hanno dato e questo facciamo". Io ero più deluso di lui perché, anche se era un ragazzo ancora agli inizi, lo ritenevo un artista interessante e creativo… grazie a questo singolo ci rendemmo conto che, rispet-





In alto, Ivan Graziani e la copertina di FELICIANO!, album del 1968 di José Feliciano. A destra, David Bowie e il 45 giri *Ragazzo solo, ragazza sola*. A sinistra, Herbert Marcuse.

CLAUDIO FABI



to al materiale che ci arrivava dall'estero, in quel momento aveva un qualcosa di speciale.

La Phonogram

Andai alla Phonogram perché mi invitarono, verso la metà del 1969, per fare il direttore artistico dell'ufficio di Roma. Lo aprii in viale Carso, proprio dietro la Rai, insieme a mio fratello Adriano, che fungeva da assistente, e con Sabina Arbore, sorella di Renzo, che fungeva da segretaria; la sede principale era a Milano in via Borgogna. Cambiai perché l'ambiente romano mi stava un po' stretto, da un punto di vista sociale e di tendenza, inoltre trovavo la RCA un po' limitante, per quel che riguarda i miei gusti musicali, e quindi stavo già pensando di spostarmi a Milano. La Phonogram aveva un bel repertorio internazionale (Philips, Polydor, Fontana ecc.), in particolare francese, il ruolo proposto di maggiore responsabilità rispetto alla RCA mi convinse a fare questo cambiamento.

Nonostante ciò alla fine del 1970 passi alla Numero Uno. Un salto strano, da una multinazionale a un'etichetta nazionale appena nata, con un organico artistico ridotto (Lucio Battisti, pur essendo uno dei soci, per contratto incideva ancora per la Ricordi). Come mai?

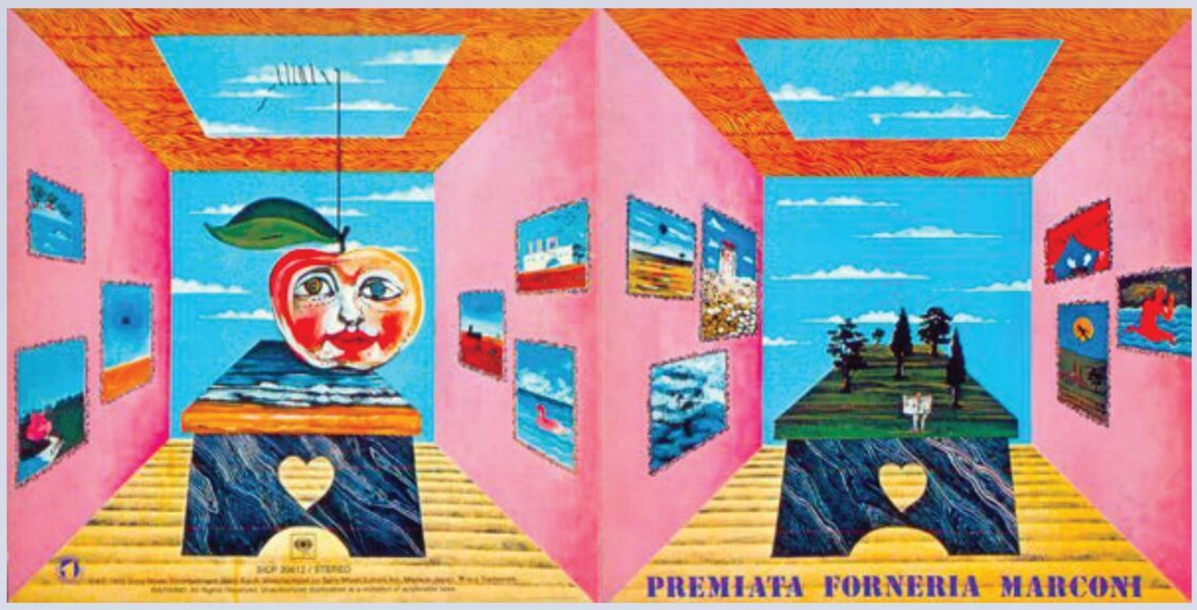
Il mio era un modo di muoversi in stile americano: hai successo e segui le offerte… poi avevo anche delle motivazioni personali per trasferirmi del tutto a Milano, dove la discografia era più aperta che a Roma, anche se in realtà mi spostavo sempre tra Milano e Roma già nel periodo Phonogram. Poi **Alessandro Colombini**, che conosceva il mio stile di lavoro non tipicamente italiano (del resto nemmeno il suo lo era, forse perché appartenenti alla stessa generazione; andavamo molto d'accordo quando parlavamo), mi chiamò per sostituirlo. Lui si trovò ad andare via dalla Numero Uno, in cui era direttore artistico, e fece alcuni nomi per la sua sostituzione, tra cui il mio. Così andai a un colloquio con il padre di Mogol, Mariano Rapetti, con Alessandro e con Giulio. Al di là di alcune domande tipiche (cosa pensa di questo, cosa pensa di quello, cosa vorrebbe fare, noi vorremmo fare questo) in realtà c'era l'esigenza di continuare l'iter tracciato da Colombini, che non era ancora del tutto chiaro perché la produzione della Numero Uno, quando fui assunto, non aveva un vero e proprio filo conduttore: produceva quello che piaceva, senza un indirizzo artistico preciso. Melis aveva da questo punto di vista le idee chiare: quando capì le potenzialità del cantautorato ci lavorò molto, investendo tanti soldi in nomi, penso a Lucio Dalla, che iniziarono a rendergli solo al terzo o al quarto album. Melis aveva anche un corposo staff di gente preparata, prima i vari Ettore Zeppegno, Lilli Greco, Riccardo Michelini e poi quelli più giovani come me, Piero Pintucci, i fratelli Tommaso e altri. Altre etichette discografiche milanesi, essendo legate al mondo editoriale, privilegiavano le canzoni in sé, penso al mondo CGD con Franco Crepax o quello Ricordi; il cantautore invece aveva un discorso di valori e di ideali da portare avanti, che non era legato alla singola canzone ma all'insieme della sua produzione, e per questo poi si ebbe il superamento di vendita dei 33 giri rispetto ai 45 giri. Nanni Ricordi, con cui infatti mi intendevo bene, aveva questa mentalità. La Numero Uno, come detto, non aveva una linea precisa, però possedeva un atteggiamento liberale, aperto, con riunioni e analisi tra di noi per arrivare a una decisione condivisa e forte.

> «Con la PFM mi ritrovai in una comunanza di vedute, di modo di lavorare, di intendere la musica»
> Claudio Fabi

Uno dei tuoi primi lavori alla Numero Uno è stato quello con la Premiata Forneria Marconi, che si stacca dai precedenti, a parte per il genere musicale, per il fatto che fu la tua prima collaborazione di lunga durata: loro produttore dal debutto con STORIA DI UN MINUTO fino al 1975 con CHOCOLATE KINGS, poi, dopo una pausa, ancora nel 1978 con PASSPARTÙ.

Io conobbi i ragazzi quando erano I

In alto The Mamas & the Papas.

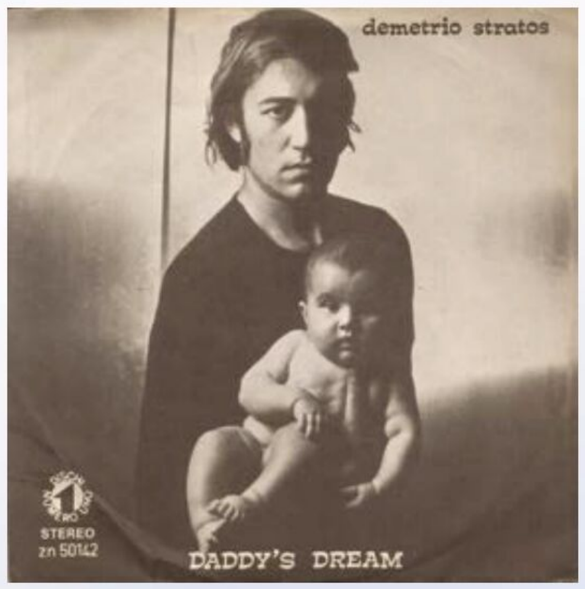


In alto la copertina di PER UN AMICO e sotto quella di STORIA DI UN MINUTO.

GIOVANNI COCCIA

Quelli e non avevano ancora incontrato **Mauro Pagani**. Me li presentò Colombini, che già li conosceva dai tempi della Ricordi, e disse loro: "Questo è l'uomo che voi state cercando per realizzare le vostre idee". Eravamo nella fase di passaggio in cui io stavo affiancando Alessandro per la sostituzione, e loro, mi riferisco in particolare a **Flavio Premoli**, **Franco Mussida** e **Franz Di Cioccio**, volevano dedicarsi a un tipo di musica che fosse legato ai loro interessi musicali, ovvero **King Crimson**, **Gentle Giant**, **Jethro Tull**. Solo che in Ricordi non avevano spazi perché preferivano seguire l'Equipe 84 e i Dik Dik, e così, tramite Colombini, stavano arrivando in Numero Uno, solo che andando via lui li presi in carico io, che d'altronde avevo, parere di Colombini, l'esperienza del mondo musicale internazionale per potermene occupare in maniera professionale. Parlando con loro ci trovammo subito d'accordo sullo stile da seguire, soprattutto con Flavio, con cui, essendo tastierista, avevo l'esperienza strumentale comune che favoriva lo sviluppo di un certo rock sinfonico; il mondo chitarristico di Mussida, invece, si orientava verso la ballata (*Impressioni di settembre*) o il rock basato su frasi musicali che potessero essere inserite in una dimensione più ampia come una suite. Premoli e Mussida, oltre a Di Cioccio ovviamente, furono i miei riferimenti. Io feci un collage all'interno di una visione più ampia. Devo dire che anche il mio avere una formazione accademica classica mi servì perché, da questo punto di vista, il rock progressivo mi servì da stimolo notevole. Io, amante di Bach e del barocco, in particolare del suo senso ritmico, avevo la capacità di sentire l'unione potente tra il rock percussivo e le melodie, sia vocali che strumentali di

Premiata Forneria Marconi al Palazzo dello Sport di Roma (20 dicembre 1972). A destra, il 45 giri *Daddy's Dream* di Demetrio Stratos.



Da sinistra Francesco De Gregori, Ezio Guaitamacchi e Claudio Fabi. Campus della Musica, Teatro dell'Opera, Firenze, 8 dicembre 2014.

derivazione classica, dove lo strumento acquistava un ruolo predominante. Questa cosa non avveniva, per esempio, nella musica leggera tradizionale in cui, al massimo, poteva esserci un breve assolo tra un ritornello e una strofa. Inoltre la classica richiede studio, non è fatta per l'approssimazione, e anche il prog necessitava di studio per essere suonato, quindi non c'era solo una questione di gusto ma anche di metodologia. Premoli, Mussida e Di Cioccio erano musicisti che si applicavano sugli strumenti senza accontentarsi; i risultati che avevano ottenuto come strumentisti di studio, erano di fatto i migliori del periodo a Milano. Con loro mi ritrovai in una comunanza di vedute, di modo di lavorare, di intendere la musica… un intero mondo. La sintonia fu tale che andò al di là del rapporto contrattuale con la Numero Uno e proseguì. Questo mondo però era lontano da quello musicale del periodo in Italia e dalle case discografiche. Anche in Numero Uno c'era un po' questo atteggiamento, tant'è che quando iniziai a lavorare con la Premiata Forneria Marconi non è che fossero tutti felici, anzi, per lo più erano dubbiosi: io chiedevo alla Numero Uno di fare una scommessa. Mogol scrisse il testo di *Impressioni di settembre*, che fu l'unica canzone per cui lavorò con loro, professionalmente interessato perché era un dirigente sensibile alla musica in generale… ma soprattutto perché aveva vicino Lucio Battisti, che spingeva come un matto in favore della Premiata Forneria Marconi, anche perché I Quelli avevano già suonato nei suoi dischi Ricordi, e poi era legato, come ascoltatore, alla musica nera, al soul e in seguito al progressive. Lui diceva: "Questi sono molto bravi, quindi lasciamoli lavorare".

Quando STORIA DI UN MINUTO raggiunse le centomila copie vendute, per gli Lp erano cifre che facevano pochi artisti in Italia, e la stessa cosa successe pochi mesi dopo con PER UN AMICO, allora tutti i dubbi ovviamente cessarono. In contemporanea con il lavoro con la PFM seguivo altri artisti, come Adriano Pappalardo, Demetrio Stratos, Bruno Lauzi.

Hai citato Demetrio Stratos, che nel 1972 per la Numero Uno pubblicò il 45 giri *Daddy's dream*…

Presi quella canzone da mio fratello, Adriano Fabi, che usò lo pseudonimo Onward, che la scrisse collaborando con Lally Stott (The Motowns); la proposi a Demetrio e ne produssi in studio la realizzazione. Era una ballata soul pop di stampo internazionale, lontana dalle sue sperimentazioni da solista o dal repertorio successivo degli Area, che gli diede una buona visibilità, anche se poi le sue scelte, con il passaggio alla Cramps di Gianni Sassi, andarono in un'altra direzione. Con Sassi avevo un rapporto di amicizia legata al fatto che nella situazione sociopolitica milanese di quegli anni ci incontravamo spesso. Io rispetto a certe posizioni ero sicuramente meno estremo, anche se partecipai ai festival di Re Nudo (e in quelle occasioni conobbi Roberto Manfredi, fratello di Gianfranco, che anni dopo diventò il mio assistente alla Polygram).

Il richiamo della natura

CON IL TERZO ALBUM DEI **VULKAN** LA SVEZIA SI CONFERMA FERTILE TERRA DI TALENTI PER IL ROCK PROGRESSIVO. TECHNATURA RAPPRESENTA UNA PROPOSTA A CUI È DIFFICILE RIMANERE INDIFFERENTI.

Testo: **Lorenzo Barbagli**

Sebbene siano sulla scena da più di dieci anni, gli svedesi Vulkan sono ancora poco conosciuti tra gli appassionati di prog. Eppure si tratta di un gruppo tecnicamente preparatissimo, che ha alle spalle tre album – il più recente TECHNATURA è uscito lo scorso maggio – caratterizzati da una qualità che non ha nulla da che invidiare ad altri nomi ben più in vista. I Vulkan muovono i primi passi nel 2006, partendo dalla città natale di Karlstad, assumendo il nome provvisorio di Morgeous Garvin e una formazione che comprende **Jimmy Lindblad** alla voce, **David Engström** alle tastiere, **Mag Munson** alla chitarra, **Johan Norbäck** alla batteria e **Vincent Andrén** al basso. In questo primo periodo il quintetto si impegna a registrare alcuni demo e allo stesso tempo è ancora alla ricerca di una propria identità musicale. È infatti con il cambio di nome in Vulkan che avviene il passo decisivo che darà l'avvio ufficiale alle pubblicazioni. Spiega Norbäck, batterista che milita anche nei **Diablo Swing Orchestra**, altra prog band piuttosto conosciuta: "Il nome Vulkan è emerso quando abbiamo pubblicato il primo album MASK OF AIR nel 2011. Stavamo cercando un nome che rappresentasse la musica che facevamo e l'idea di un vulcano fumante, dove si accumula la tensione in attesa di un'eruzione esplosiva, ci è parso un buon modo di descrivere al meglio il nostro stile. Nel corso degli anni la band ha perso membri e ne abbiamo reclutati di nuovi, ma il suono è sempre rimasto entro un certo quadro, anche se è stato ovviamente sviluppato".

Nella sua mastodontica durata, per essere un esordio, MASK OF AIR mostra già una band sicura dei propri mezzi. Nei suoi settantasette minuti non ci sono attimi di cedimento o sbavature: dallo sporco prog blues di *Elaborinth*, all'ibrido tra sinfonico e alternativo racchiuso su *Pyrrhus*, i Vulkan si fanno da subito acuti e attenti interpreti della nuova ondata progressiva che subisce il fascino della fusion latina alla **The Mars Volta**, incentivata da dosi di psichedelia e dalla particolare miscela di aggressività metal e cerebralità prog. La precoce maturità viene ribadita cinque anni dopo con il concept album OBSERVANTS (2016), un'opera che però ancora non sembra sufficiente per far notare i Vulkan allo stesso pubblico che segue band dal sound affine come **Haken**, **Mastodon**, **Karnivool** e i conterranei **Pain of Salvation**, ai quali tra l'altro i Vulkan fanno da spalla nel tour del 2018. Anche se OBSERVANTS risulta forse meno incisivo nel perseguire il percorso più sfaccettato del primo album, rimane comunque

Vulkan: in continua evoluzione.

una tappa interessante per attestare l'evoluzione della band, capace di frullare **Tool** e **Porcupine Tree** all'interno di uno stesso brano (*Hypnotica*), senza però apparire come un clone inconsistente, oppure di diluire in vorticose parti strumentali influenze space rock e heavy prog fusion (*The Luning*, *Invisible Thrones*).

A FDb ab 2 =Eb C 2 K: @? :

Dopo la pubblicazione di OBSERVANTS, il gruppo subisce un duro colpo a causa dell'abbandono da parte addirittura di tre elementi della formazione originale, tanto che TECHNATURA rappresenta quasi un nuovo punto di partenza. Ma quello che per altri avrebbe significato un momento di crisi, per i Vulkan si rivela un'occasione vincente. Lindblad: "Subito dopo l'uscita del nostro secondo album il nostro chitarrista, il bassista e il tastierista hanno deciso di lasciare la band a causa di circostanze differenti e io e Johan ci siamo ritrovati da soli. Ma appena un paio di mesi dopo abbiamo trovato una nuova famiglia in **Christian Fredriksson** (chitarra) e **Oscar Pettersson** (basso) e poco dopo è arrivato anche **Olle Edberg** (tastiere). Hanno tutti aggiunto un livello extra ai Vulkan e crediamo che questa sia la formazione perfetta per quello che verrà".

La riprova alle parole di Lindblad è TECHNATURA, un lavoro che non mostra nessun segno di crisi, al contrario i Vulkan attestano di avere fatto un grande passo in avanti sotto ogni aspetto: gli arrangiamenti risultano più stratificati e ricchi, la produzione riesce a dare risalto alla varietà degli strumenti utilizzati e alle finezze che rifiniscono il sound. Un particolare plauso va a Lindblad, per aver saputo lavorare sulla propria voce che in questo album brilla più del solito, e al potenziamento della sezione ritmica, concentrata su vari tribalismi e richiami arcaici. Norbäck: "In questo disco abbiamo inserito un sacco di cose differenti. Strumenti acustici come violoncello, violino, tromba, trombone, banjo, mandolino, ghironda. Siamo stati molto fortunati ad avere amici che suonavano tutti questi strumenti. Alcune idee sono venute da noi e altre dal produttore **Ola Sonmark**, quindi è stata una decisione comune. Poi ovviamente avevamo sintetizzatori, organi e tutta la solita roba prog. Con le percussioni siamo letteralmente impazziti, abbiamo utilizzato tutto quello che era a disposizione in studio: tamburelli, shaker, bonghi… c'è anche una traccia che ho inciso percuotendo la cassa di una chitarra acustica con delle bacchette di feltro".

Fondamentali e provvidenziali nel processo creativo sono stati anche i contributi dei nuovi membri: "Prima di avere Christian e Oscar, suonavamo insieme solo in sala prove per ore improvvisando, inventando cose e incollando insieme i pezzi. In questo album abbiamo scoperto in Christian un compositore di canzoni. Alcune delle tracce le ha scritte lui stesso e Jimmy ha scritto i testi. A volte suoniamo ancora e creiamo solo una canzone tutti insieme, ma grazie a Christian abbiamo realizzato un album davvero ben riuscito".

Anche se TECHNATURA non è da ritenersi un concept album nel senso stretto della definizione, come suggerisce il titolo utilizza comunque un tema principale sul quale si sviluppa l'importante riflessione di fondo. Norbäck: "Si tratta dello scontro tra natura e tecnologia e di come noi esseri umani lo affrontiamo. Fino a che punto siamo disposti a spingerci a nostre spese? Stiamo solo diventando più pigri? Adesso dipendiamo dalla tecnologia. È una cosa buona o no? Non tutte le canzoni dell'album parlano di questo in modo specifico, è solo un'osservazione di questi tempi in cui viviamo".

F@ @ab 2 EFC 2

Le atmosfere oscure e minacciose che troviamo in apertura con *This Visual Hex* ci introducono in un percorso tortuoso e complesso, ma anche capace di racchiudere efficaci distensioni melodiche, come le contrapposizioni tensive di *Redemption Simulations* e *Bewildering Conception Of Truth*, che navigano tra il selvaggio aggressivo e il prog alternativo. *Spökskepp* ridefinisce in modo perfetto quest'ultimo aspetto, mentre negli oltre dieci minuti di *The Royal Fallacy* il gruppo mette in tavola le proprie doti di edificatore di trame strumentali multipartite, tornando alle intricate massicce radici progressive dell'esordio MASK OF AIR. Il prog metal dei Vulkan è privo di richiami al passato e maggiormente concentrato nel presente; l'unica traccia dello scontro tra i due piani temporali è dato dall'utilizzo delle tastiere vintage di Edberg, il quale sceglie di tessere una rete sotterranea, ma essenziale nell'economia sonora, di Hammond piuttosto che di sintetizzatori barocchi, e la chitarra metal di Fredriksson. Come per gli altri album, i testi sono stati scritti da Lindblad e per la prima volta il cantante ha deciso di scrivere anche nella propria lingua madre oltre che in inglese, riuscendo a mantenere una fluidità metrica associata alla musica veramente encomiabile, al punto che il gruppo non esclude che questa procedura possa essere presa in considerazione anche in futuro. Norbäck: "È stato Jimmy a decidere che *Rekviem* doveva essere in svedese, perché per quella canzone non era in grado di scrivere testi in inglese. Avrebbe potuto esprimersi meglio nella nostra lingua. *Rekviem* è stata l'inizio, perché poi ci siamo detti… 'dovrebbero esserci più canzoni in svedese, suona bene!', *Maran's Ritt* è stata la seconda traccia a subire questo trattamento. Con *Spökskepp* invece abbiamo sostituito l'inglese con lo svedese perché eravamo molto eccitati. C'è più poesia in svedese per noi". Per i propri testi Lindblad trae ispirazione dalle proprie riflessioni sulla società moderna e le sue storture: razzismo, abuso di potere, oltre che l'ignoranza dell'uomo nei confronti dei cambiamenti climatici e la paura di ciò che non conosciamo. Argomenti piuttosto profondi che i Vulkan mettono in musica con una forza viscerale e partecipativa. Lindblad: "TECHNATURA è di gran lunga il nostro lavoro più pesante e posso dire dalle nuove canzoni su cui stiamo lavorando ora che la pesantezza continuerà. Ma come sempre con il solito tocco 'vulkanico', con contrapposizioni tra parti delicate e ritmiche. Ci sentiamo molto soddisfatti del modo in cui continuiamo a sperimentare ed evolvere". Dopo aver dato prova delle loro potenzialità con i primi due album, con TECHNATURA i Vulkan hanno superato qualsiasi aspettativa, candidandosi tra gli interpreti contemporanei più accreditati per mantenere accesa la fiamma del prog moderno.

Nel segno di Julius

CUT THE TONGUE È L'ESORDIO DEL **JULIUS PROJECT**, NONOSTANTE IL TASTIERISTA **GIUSEPPE CHIRIATTI** ABBIA SCRITTO I BRANI DELL'ALBUM TRA IL 1978 E IL 1981, TRANNE LA TITLE-TRACK (2019), CUCITA SU MISURA PER **RICHARD SINCLAIR**.

Testo: **Guido Bellachioma**

I brani di questo concept album nascono alla fine degli anni 70, tranne uno. Perché sono rimasti nel cassetto?

Nelle mie intenzioni tutta la produzione era destinata a essere eseguita dai leccesi **Forum**, la mia band dell'epoca. Mi piaceva l'idea del ritorno al prog, anche se dal 1976 lo avevamo abbandonato per il rock-jazz, però gli altri si opposero, ritenendo i brani poco interessanti e comunque "fuori tempo massimo". Così, dopo aver realizzato dei provini, li ho abbandonati in un cassetto fino al 2014, quando mia figlia **Bianca**, giornalista musicale e cantante, riascoltandoli per caso mi convinse a realizzare il progetto.

Come hai assemblato i musicisti?

Oltre a Bianca, che ha dato la voce al protagonista, è stato fondamentale l'intervento del mio amico **Paolo Dolfini**, tastierista e arrangiatore, ex **Jumbo**, a cui ho fatto ascoltare la bozza dell'album. E fortunatamente si è entusiasmato all'idea di realizzarlo. La distanza notevole (1000 km) tra noi è stata una bella sfida ma l'odierna tecnologia supera ogni problema. Il batterista **Filippo Dolfini**, figlio di Paolo, è stato il primo musicista coinvolto; scelta perfetta per il suo stile. Il giovane **Francesco Marra** e il più maturo **Mario Manfreda** hanno suonato la maggior parte delle chitarre. Desideravo tanto che ci fosse **Marco Croci** al basso, ex **Maxophone**; l'avevo sentito al Festival di Veruno e mi era piaciuto tanto. All'inizio era un po' titubante ma ora è forse il più appassionato al progetto! Paolo ha coinvolto due altri ex Jumbo, **Dario Guidotti**, che ha registrato tutto il flauto, e **Daniele Bianchini**, che ha regalato un cameo di chitarra nella title-track, infine **Flavio Scansani** è intervenuto su due brani. Per il ruolo del Profeta, personaggio centrale, ho scelto mia figlia Martina, poi ho chiamato al sax

I musicisti coinvolti in CUT THE TONGUE, troppi per citarli tutti, ma sono riportati all'interno della rivista.

il mio talentuoso amico **Egidio Presicce**, infine, avendo la fortuna di conoscere e suonare con **Richard Sinclair**, ho scritto per lui il brano "mancante" su testi dell'epoca, *Cut The Tongue*, che lui ha cantato meravigliosamente.

Chi è Boy, personaggio principale del concept? Nasce nel 1978 e si ritrova nel 2021 dopo essere stato ibernato a lungo, non rischia di rimanere confuso?
In realtà Boy è un personaggio senza tempo. È un ragazzo qualunque, per certi versi la sua storia è sovrapponibile alla mia, ma se ci pensi tanti ragazzi di ieri e di oggi hanno vissuto o vivono ciò che succede a lui. Vive tutto il suo travaglio, che parte dalla confusione più totale, dalla nebbia nella mente, e attraversa tante vicissitudini, consigli sbagliati, falsi profeti, amori illusori, disperazione, fino ad arrivare a capire che può contare solo su se stesso per comprendere chi è veramente e dare un senso alla propria esistenza. A quel punto sceglie la solitudine, non vile rifugio ma forma di introspezione, per poi aprirsi coscientemente al mondo… ma questo forse lo racconterò in un altro disco.

La musica espressa vive di cose piuttosto diverse, non sempre declinabili nel mondo rock. Allora non avevi il vissuto odierno, non solo musicale, alle spalle, penso sia impossibile non rimanerne influenzato. Quanto sono diversi i brani dell'album rispetto ai provini di quei giorni?
L'estate scorsa ho fatto ascoltare a Paolo e Marco le registrazioni originali, e ti assicuro che non sono così diverse dal prodotto finito. Certo, qualcosa è stata aggiunta, qualche testo è stato leggermente ritoccato, giusto per esigenze di correttezza grammaticale. La scelta di utilizzare strumenti classici (organo Hammond, Mellotron, Moog, basso Rickenbacker) è stata dettata da una forma di rispetto per le intenzioni iniziali delle composizioni. Ovviamente tante influenze "nuove" si avvertono, sia nell'arrangiamento che nel prodotto finale. In questi 40 anni ho attraversato come musicista molti generi: disco, fusion, blues, funky, gospel, tanto per citarne alcuni, e i segni si vedono. Quando ho realizzato il provino per Paolo questi colori sono inevitabilmente entrati dentro; il resto l'hanno fatto i suoi arrangiamenti. D'altronde ci siamo interfacciati quasi ogni sera o notte per ben cinque anni prima di definire il tutto!
Nonostante ciò è innegabile che le influenze siano state molte: *The Fog* richiama un po' i **Camel**, in *You Need A Prophet* c'è la banda da festa paesana, in *Mask And Money* si ascoltano atmosfere blues e *Welcome To The Meat Grinder* ha l'intro quasi zappiana. Poi si passa al rock duro di *Speed Kings* e alle atmosfere un po' floydiane di *Clouds*.
La title-track è cucita alla voce di Sinclair, quindi molto Canterbury, mentre *We Know We Are Two* ha la leggiadria dei balli di corte del Settecento. *I See The Sea* profuma un po' di **Rick Wakeman**, invece *Glimmers* e *Wood On The Sand* possiedono il sapore dei **Genesis**.

Come è stato realizzare un disco di questo tipo durante la prima pandemia mondiale?
Diciamo che abbiamo adottato anticipatamente l'ormai consueto modo di collaborare a distanza. È stato un lavoro lunghissimo ma straordinario. La musica è stata registrata dal 2015 in poi, ognuno per conto proprio, e con alcuni musicisti nemmeno ci conosciamo di persona. La forza della musica unisce le persone, pur distanti fisicamente. Non nego che mi piacerebbe moltissimo incontrare tutti e suonare finalmente CUT THE TONGUE insieme, stiamo lavorando per presentarlo dal vivo almeno una volta, ovviamente quando le condizioni ce lo consentiranno. Comunque, anche superata l'emergenza sanitaria, non sarà un'impresa semplice. Tredici musicisti, sparsi fra la Lombardia e il Salento, complicano un po' le cose, però ci impegneremo al massimo per riuscirci.

Da fine anni 70 quanto è cambiata la musica intorno a questi brani, nel senso di universo musicale, fruizione etc.?
Il prog è certamente sinonimo di sperimentazione, alchimia, commistione di generi, almeno io l'ho sempre inteso così. Certo, sono passati 40 anni, e quello che allora sembrava innovativo (forse troppo, tanto che probabilmente ho spaventato i miei compagni di allora) oggi suona più "classico", se così si può dire. Comunque a me non sembra "vecchio" e ritengo CUT THE TONGUE allineato al prog contemporaneo, sia strutturalmente che a livello sonoro. Oggi il mondo va sempre di fretta e predilige l'ascolto distratto e superficiale, quindi per un disco come il nostro, che va ascoltato interamente per apprezzarlo meglio, è un'impresa trovare spazio. Fosse uscito all'epoca sarebbe stato vissuto in un altro modo… quando eravamo abituati a metterci sul divano per vivere la musica con la copertina del disco in braccio, in modo da carpire meglio l'atmosfera delle suggestioni musicali. Eppure sono convinto che sia uscito nel momento giusto, perché CUT… possiede il fascino di un viaggio nel tempo; sto ricevendo tanti riscontri positivi da persone che si concedono volentieri l'ora di tempo necessaria per ascoltarlo tutto d'un fiato.

Cosa ascoltavi allora e cosa ascolti oggi?
All'epoca *in primis* **Van der Graaf Generator**, **Genesis**, **Yes**, **King Crimson**, **Jethro Tull**, **Gentle Giant**, **ELP**, **Pink Floyd**, **Camel**, **Caravan**, **Soft Machine**; tra gli italiani **Area**, **Banco e PFM**. Poi anche **Deep Purple**, **Led Zeppelin**, **Brian Auger** e **Santana**. Onestamente non ho mai digerito il punk. Oggi mi piacciono e ascolto spesso **Big Big Train** e **Flower Kings**, e comunque molta produzione prog attuale, straniera e italiana.

Piccola curiosità finale. Visto che ti chiami Giuseppe come nasce Julius? Non sarà mica Boy?
Alcuni spunti autobiografici ci sono, però non mi identifico con Boy. Qualche anno fa stavo scrivendo un breve racconto autobiografico e, non volendo dare il mio nome al protagonista, ne cercavo uno simile. La scelta cadde su Giulio, che ha in comune con il mio le prime tre lettere, così ho tradotto il nome in inglese e adottato lo pseudonimo Julius.

STONE MUSIC

LA COMMUNITY CON UN MILIONE DI APPASSIONATI DI MUSICA!

Stonemusic.it è il web-magazine connesso alle testate musicali di Sprea Editori: «Classic Rock», «Vinile» e «Prog». Ogni giorno tante news e articoli d'approfondimento per restare costantemente connessi con il mondo della musica italiana e internazionale!

CLASSIC ROCK | VINILE | PROG | POPULAR | STONE GUIDE | STONE ADVISOR | EVENTI | SHOP

ARTICOLI
NEWS

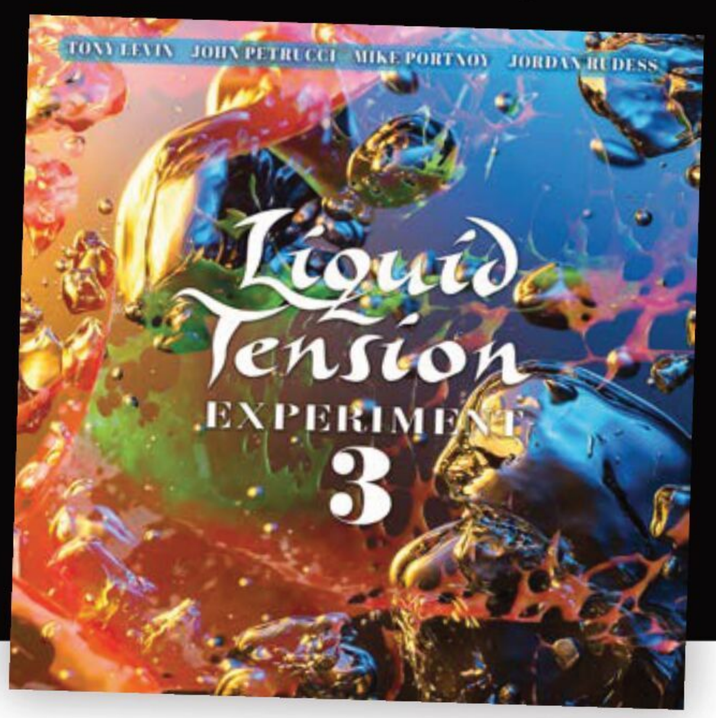
NOVITÀ! Da oggi nella sezione SHOP di Stonemusic.it potrai acquistare tutti i nostri prodotti: abbonamenti, arretrati, speciali, dischi e gadget!

Impossibile rimanere indifferenti a Nad Sylvan

Il riccioluto cantante, ormai assai conosciuto dopo l'ingresso nella band di **Steve Hackett**, divide pubblico e critica. C'è chi lo ama per la serietà con cui affronta i classici dei Genesis (impresa che farebbe tremare molti artisti) e chi per il timbro di voce diverso non lo gradisce. SPIRITUS MUNDI, in uscita il 9 aprile su Inside Out Music, è il suo nuovo album solista con i testi basati sull'opera del poeta irlandese William Butler Yeats (1865-1939), anticipato dai singoli *The Fisherman* e *The Stolen Child*. Non dover scrivere i testi da solo questa volta ha dato a Nad l'opportunità di concentrarsi esclusivamente sulla musica. E non essere in tour a causa della pandemia gli ha permesso di avere più tempo per perfezionare ogni aspetto. Notevole, come sempre, il cast dei musicisti coinvolti: **Tony Levin**, **Jonas Reingold**, **Mirkko DeMaio** dei Flower Kings. In *To A Child Dancing In The Wind* c'è Steve Hackett. Nad dice: "Sono davvero entusiasta di SPIRITUS MUNDI. Chiunque l'abbia ascoltato lo adora e pensa che sia il mio miglior album. È un po' diverso da quello che ho fatto prima e questa è una buona cosa".

Liquid Tension Experiment pubblicano LTE3 il 26 marzo

LTE3, il nuovo album di Mike Portnoy, John Petrucci, Jordan Rudess e Tony Levin, giunge a ben 23 anni dal precedente LTE2. Ora, con il mondo bloccato e i calendari inaspettatamente liberi, il quartetto ha trovato il tempo di realizzarlo, cosa fino a poco tempo fa impossibile per i troppi impegni dei musicisti. Dice Petrucci: "Penso che la natura unica di questo progetto specifico sia che è guidato in modo molto spontaneo, per questo motivo è speciale. Siamo partiti da jam libere per creare la base, poi abbiamo scelto le cose migliori miscelandole con le idee di tutti noi. Così alla fine la musica ha tutte le nostre personalità davvero ben mescolate in questo disco". Ribadisce Rudess: "Quando siamo insieme siamo così ispirati che la maggior parte delle cose sono state scritte direttamente in studio". Negli 8 brani di LTE3 c'è una cover, ovvero *Rhapsody in Blue* di Gershwin; Portnoy, che l'ha elaborata, dice: "Abbiamo suonato dal vivo nel 2008 e abbiamo messo insieme questo fantastico arrangiamento progressivo di *Rhapsody in Blue*. Le persone che hanno avuto modo di vedere quegli spettacoli sono rimaste incantate. Poi abbiamo pubblicato una tiratura limitata di Cd e Dvd dal tour, però ho sempre pensato che fosse uno dei più grandi arrangiamenti in assoluto, quindi doveroso registrare il brano in studio per dargli una corretta pubblicazione… credo sia davvero speciale".



SEGUI IL CANALE SPOTIFY DI STONEMUSIC
(e inviaci la tua playlist rock! Le migliori verranno pubblicate tra le pagine di «Classic Rock»!)

Peter Hammill e le cover?

Sembra che neanche LUI sia riuscito a sfuggire alla tentazione di un album di cover. IN TRANSLATION, atteso per maggio, dovrebbe essere una notevole sorpresa anche per i suoi fan, dato che rappresenta molti degli interessi musicali del più prolifico dei **Van der Graaf Generator**. Il viaggio includerà fermate nella musica classica, cantautori italiani, tango, musica americana. Racconta Peter: "Solo tre delle canzoni contenute sono nate in inglese. Io ho tradotto il resto, avendo avuto una certa esperienza in questo campo nel corso degli anni. Non sentivo di poter rendere giustizia ai brani se li avessi cantati nelle lingue originali. Il mio approccio è sempre stato quello di fare traduzioni culturali piuttosto che strettamente linguistiche, in modo da rendere lo spirito piuttosto che la sua narrativa precisa".

Tra i brani inclusi c'è *Il vino* del cantautore livornese **Piero Ciampi**, non a caso Peter nel 2017 vinse il premio Ciampi. "A detta di tutti – dice Hammill sul sito Organ Thing – Ciampi era un personaggio instabile, certamente appassionato di bevande alcoliche per cui *Il vino* sembra incarnare entrambi gli aspetti della sua personalità. Mi sembra che il ritornello finale abbia una qualità alla Nino Rota e quindi nella mia mente si lega a un'estetica felliniana che, ad essere onesti, infonde il progetto dell'album nel suo insieme. Tutto molto, molto italiano".

FRANCESCO DESMAELE

1. *The Folks Who Live On The Hill* (Kern/Hammerstein)
2. *Hotel Supramonte* (Fabrizio De André)
3. *Oblivion* (Astor Piazzola)
4. *Ciao amore* (Luigi Tenco)
5. *This Nearly Was Mine* (Rogers/Hammerstein)
6. After A *Dream* (Gabriel Fauré)
7. *Ballad For My Death* (Astor Piazzolla)
8. *I Who Have Nothing* (*Uno dei tanti*, brano eseguito da Joe Sentieri nel 1963 e scritto da Carlo Donida e Mogol. Testo inglese di Leiber and Stoller)
9. *Il vino* (Piero Ciampi)
10. *Lost To The World* (Gustav Mahler)

Nuove uscite per Esoteric Recordings

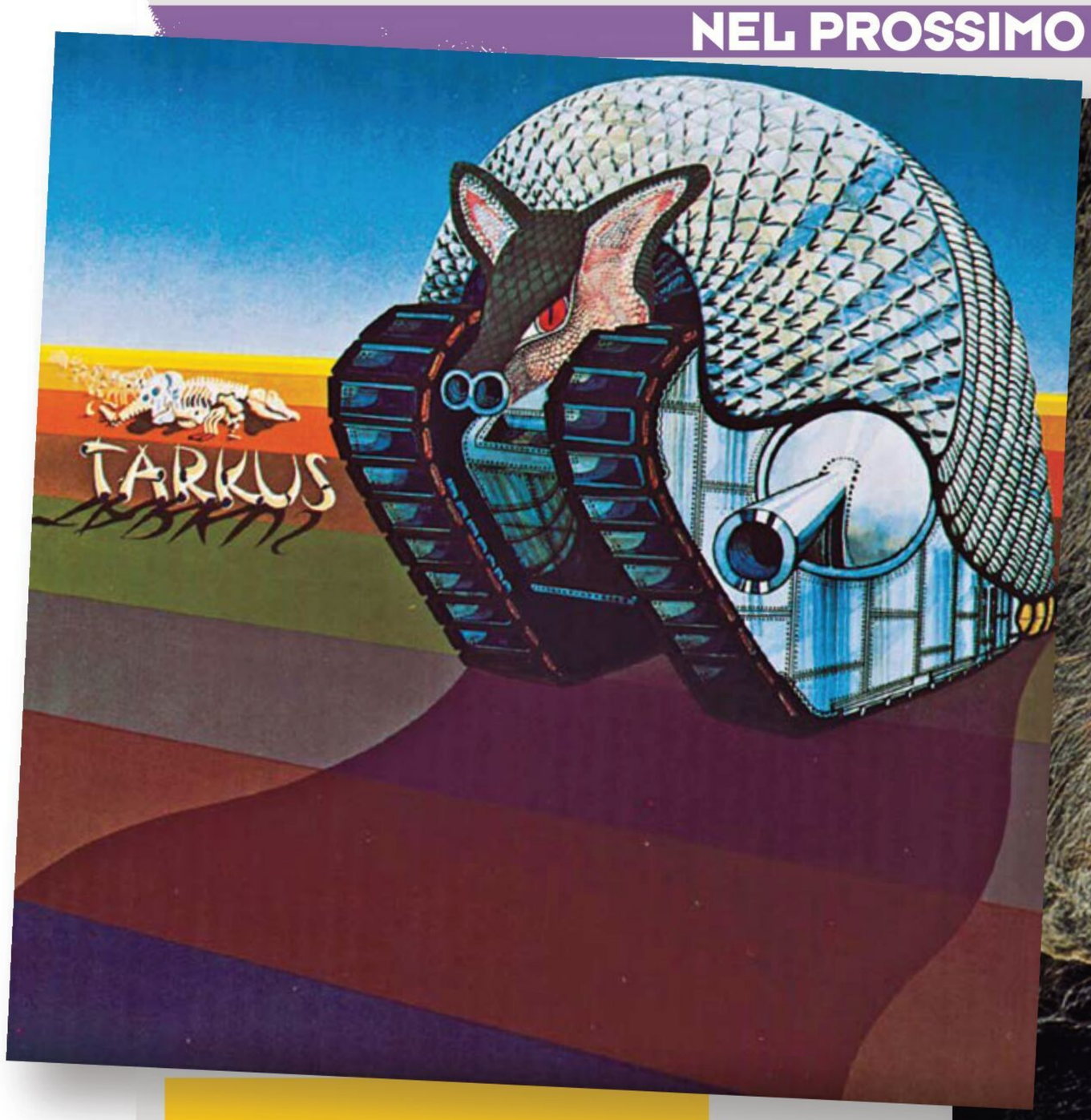
Il 30 aprile usciranno alcune "cose" interessanti per l'etichetta inglese in area Cherry Red.

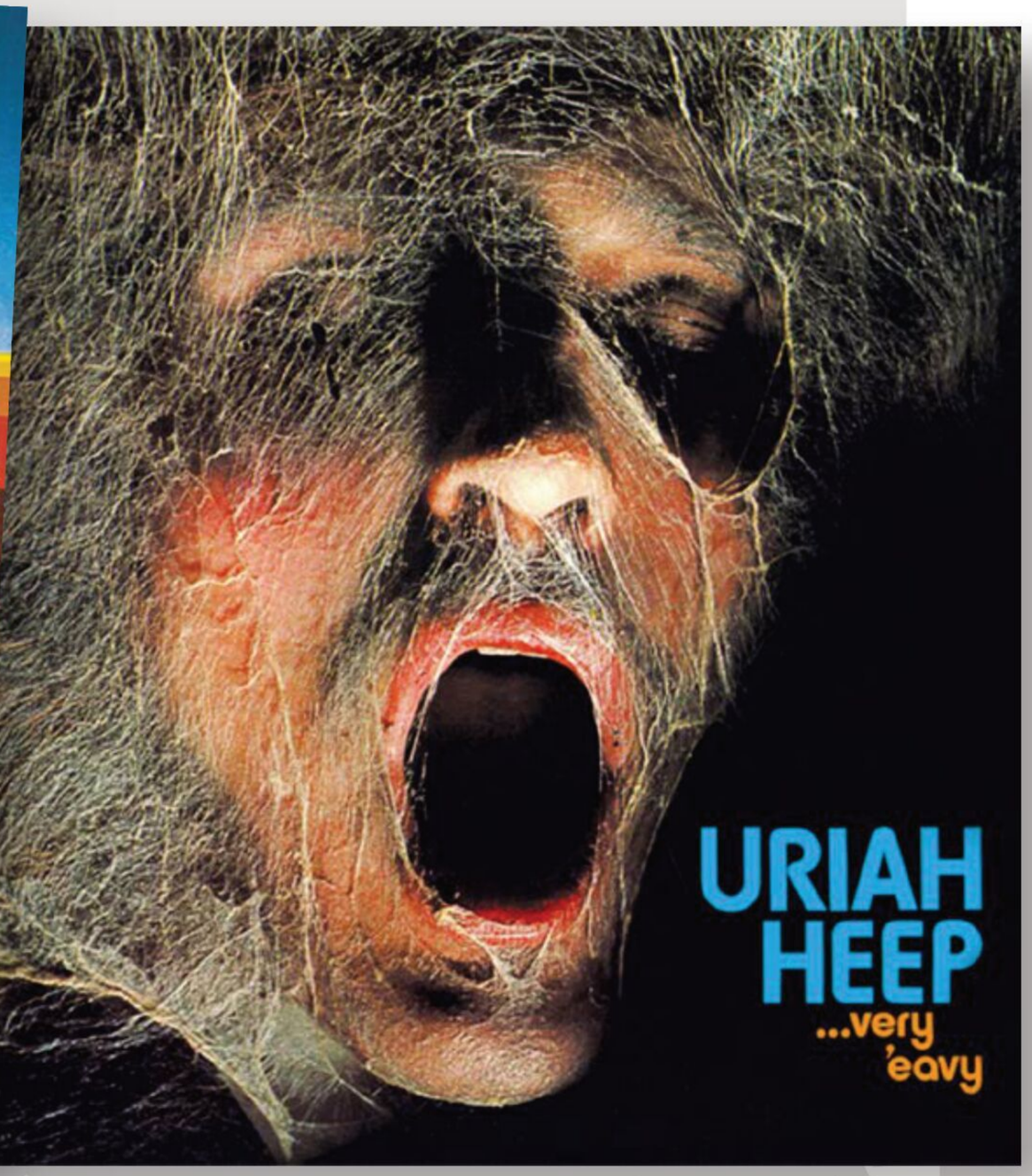
1) Ristampa di ANIMATION, terzo album di **Jon Anderson**, edito originariamente nel giugno 1982. L'opera, registrata durante il 1981, seguiva OLIAS OF SUNHILLOW e SONG OF SEVEN e vedeva la presenza del produttore Neil Kernon e di musicisti eccellenti come David Sancious, Clem Clempson (Colosseum, Humble Pie), Simon Phillips, Stefano Cerri, Chris Rainbow, Jack Bruce e Dave Lawson (Web, Samurai). Questa edizione, rimasterizzata finemente dai nastri originali del missaggio finale, include anche *Spider*, lato B del 45 giri *Surrender*, terzo brano di ANIMOTION. L'artwork originale è stato arricchito da una intervista di Anderson realizzata appositamente.

2) Il cofanetto *ASHES ARE BURNING – AN ANTHOLOGY – LIVE IN CONCERT (2Cd + 2Dvd/*Blu-ray*) con il resoconto del concerto per il 50° compleanno* dei sinfonici **Renaissance**, registrato il 19 ottobre 2019 al Keswick Theater di Glenside negli Stati Uniti. **Jim McCarty**, fondatore della band con **Keith Relf**, per la prima volta dalla sua uscita dai Renaissance (primavera 1970) compare in due canzoni (*Islands* e *Ashes Are Burning*).

3) BEAUTIFUL SCARLET – THE RECORDINGS 1969-1975 è il box dedicato ai **Rare Bird**, 6 Cd per un totale di 59 pezzi. Sono rappresentati i cinque album incisi dalla band londinese tra il 1969 e il 1974: RARE BIRD, AS YOUR MIND FLIES BY, EPIC FOREST, SOMEBODY'S WATCHING e BORN AGAIN. Il sesto Cd contiene un inedito concerto del giugno 1974 al Theatre Royal Drury Lane a Covent Garden (è il teatro più antico di Londra e anche uno dei più infestati dai fantasmi… così si mormora) e 12 brani tratti da rari singoli, un Ep e alcune *outtake* in studio. Il tutto è corredato da un poster (facsimile di quello contenuto in EPIC FOREST) e un consistente libretto con note accurate, interviste a due membri dei Rare Bird (il bassista/cantante **Steve Gould** e il batterista **Mark Ashton**).

NEL PROSSIMO NUMERO





EL&P
TARKUS 50TH ANNIVERSARY

URIAH HEEP
1970-1980

ANDY LATIMER
INTERVISTA

IL N° 36 SARÀ IN EDICOLA DAL 20 MAGGIO 2021

PROG ITALIA

Prezzo di copertina 9.90€
www.stonemusic.it - prog@stonemusic.it
Project Leader: Fabio Cormio

La Divisione Musica di Sprea edita anche:
CLASSIC ROCK · VINILE · HARD ROCK MAGAZINE

Realizzazione Editoriale della versione italiana a cura di:
Contents s.r.l. diretta da Francesco Coniglio
A cura di: Guido Bellachioma
Coordinamento: Paolo Carnelli
Supervisione: Marina Loreti
Progetto grafico: Massimiliano D'Affronto (8x8 Srl)
Impaginazione : Gianluca Soddu e Massimiliano D'Affronto
Traduzioni: Simone Morelli
Collaboratori: Carmine Aymone, Joe Banks, Lorenzo Barbagli, Luca Benporath, Carlo Camilloni, Fabio Capuzzo, Diego Coniglio, Antonio De Sarno, Vincenzo Giorgio, Jo Kendall, Claudio Lodi, Kris Needs, Lorenza "Pigliamosche" Ricci, Pietro Scuderi, Paul Sexton, Franco Vassia, Vito Vita
Foto: Tobias Anderson, Guido Bellachioma, Renzo Chiesa, Giovanni Coccia, Fin Costello/Redferns/Getty Images, Francesco Desmaele, Fabio D'Emilio, Echoes/Redferns/Getty Images, Gab Archive/Redferns/Getty Images, Carl Glover, Tony Levin, Simon Lowery, Pictorial Press Ltd/Alamy Stock Photo, Press/Ben Donoghue/Bencaptures.Com, Press/Liberty Promo/Groundhogs Archive, Press/Jeff Moh, Michael Putland/Getty Images, David Redfern/Redferns/Getty Images, Enrico Rolandi, Brian Shuel/Redferns/Getty Images

Sprea S.p.A.
Sede Legale: Via Torino, 51 20063 Cernusco Sul Naviglio (Mi) – Italia
PI 12770820152 - Iscrizione camera Commercio 00746350149
Per informazioni, potete contattarci allo 02 924321

CDA: Luca Sprea (Presidente), Alessandro Agnoli (Amministratore Delegato), Maverick Greissing (Consigliere Delegato)

ADVERTISING, SPECIAL PROJECTS & EVENTS
Marketing: Fabiano Magnani - fabianomagnani@sprea.it
Segreteria: Emanuela Mapelli - Tel. +39 0292432244 - emanuelamapelli@sprea.it
Events Production: Giulia Sprea (MInd Srl) - giulia@sprea.it

SERVIZIO QUALITÀ EDICOLANTI E DL
Sonia Lancellotti, Virgilio Cofano: tel. 02 92432295 – distribuzione@sprea.it
351 5582739

ABBONAMENTI E ARRETRATI
Abbonamenti: si sottoscrivono on-line su www.sprea.it/prog
Mail: abbonamenti@sprea.it
Fax: 02 56561221 – Tel: 02 87158225 (lun-ven / 9:00-13:00 e 14:00-18:00)
Il prezzo dell'abbonamento è calcolato in modo etico perché sia un servizio utile e non in concorrenza sleale con la distribuzione in edicola.
Arretrati: si acquistano on-line su www.classicrockitalia.it/prog
Mail: store@sprea.it
Fax: 02 56561221 – Tel: 02 87158225 (lun-ven / 9:00-13:00 e 14:00-18:00)
WhatsApp: 329 3922420 - www.sprea.it

FOREIGN RIGHTS
Gabriella Re: tel . 02 92432262 - gabriellare@sprea.it

SERVIZI CENTRALIZZATI
Art director: Silvia Taietti
Grafici: Marcella Gavinelli, Alessandro Bisquola, Nicolò Digiuni, Tamara Bombelli, Luca Patrian
Coordinamento: Gabriella Re, Silvia Vitali, Roberta Tempesta, Laura Galimberti, Michela Lampronti, Francesca Sigismondi, Tiziana Rosato, Milena Sacchi
Amministrazione: Erika Colombo (responsabile), Irene Citino, Sara Palestra, Désirée Conti - amministrazione@sprea.it

Prog, testata registrata al tribunale di Milano il 27/06/2005 con il numero 522.
ISSN: 2039-649X

Direttore Responsabile: Luca Sprea

Distributore per l'Italia: Press-Di Distribuzione stampa e multimedia s.r.l. – 20090 Segrate

Distributore per l'Estero: So.Di.P S.p.A. Via Bettola, 18 - 20092 Cinisello Balsamo (MI) Tel +39 02 66030 400 - Fax +39 02 66030 269 - sies@sodip.it

Stampa: Arti Grafiche Boccia S.p.A.- Via Tiberio Claudio Felice, 7, 84131 Salerno

Copyright: Sprea S.p.A.

Informativa su diritti e privacy
La Sprea S.p.A. è titolare esclusiva della testata Prog e di tutti i diritti di pubblicazione e di diffusione in Italia. L'utilizzo da parte di terzi di testi, fotografie e disegni, anche parziale, è vietato. L'Editore si dichiara pienamente disponibile a valutare - e se del caso regolare - le eventuali spettanze di terzi per la pubblicazione di immagini di cui non sia stato eventualmente possibile reperire la fonte. Informativa e Consenso in materia di trattamento dei dati personali (Codice Privacy d.lgs. 196/03). Nel vigore del D.Lgs 196/03 il Titolare del trattamento dei dati personali, ex art. 28 D.Lgs. 196/03, è Sprea S.p.A. (di seguito anche "Sprea"), con sede legale in Via Torino, 51 Cernusco sul Naviglio (MI). Per informazioni potete contattarci allo 02924321. La stessa La informa che i Suoi dati, eventualmente da Lei trasmessi alla Sprea, verranno raccolti, trattati e conservati nel rispetto del decreto legislativo ora enunciato anche per attività connesse all'azienda. La avvisiamo, inoltre, che i Suoi dati potranno essere comunicati e/o trattati (sempre nel rispetto della legge), anche all'estero, da società e/o persone che prestano servizi in favore della Sprea. In ogni momento Lei potrà chiedere la modifica, la correzione e/o la cancellazione dei Suoi dati ovvero esercitare tutti i diritti previsti dagli artt. 7 e ss. del D.Lgs. 196/03 mediante comunicazione scritta alla Sprea e/o direttamente al personale Incaricato preposto al trattamento dei dati. La lettura della presente informativa deve intendersi quale presa visione dell'Informativa ex art. 13 D.Lgs. 196/03 e l'invio dei Suoi dati personali alla Sprea varrà quale consenso espresso al trattamento dei dati personali secondo quanto sopra specificato. L'invio di materiale (testi, fotografie, disegni, etc.) alla Sprea S.p.A. deve intendersi quale espressa autorizzazione alla loro libera utilizzazione da parte di Sprea S.p.A. Per qualsiasi fine e a titolo gratuito, e comunque, a titolo di esempio, alla pubblicazione gratuita su qualsiasi supporto cartaceo e non, su qualsiasi pubblicazione (anche non della Sprea S.p.A.), in qualsiasi canale di vendita e Paese del mondo.

Il materiale inviato alla redazione non potrà essere restituito.

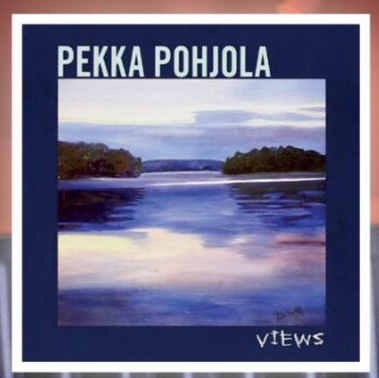
IN EDICOLA

OGNI 27 DEL MESE

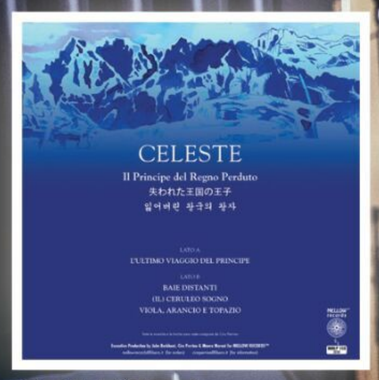
Scansiona il QR Code

Acquistala su www.sprea.it/classicrock
versione digitale disponibile ogni 24 del mese

PROG ITALIA



PEKKA POHJOLA
IL GRANDE NORD



CELESTE
NUOVO ALBUM

TONY LEVIN
LIFE ON THE ROAD

TRANSATLANTIC
L'ULTIMO SUPERGRUPPO?

BIMESTRALE ▸ #35 ▸ € 9,90
9 772039 649369 10035
P.I. 19-03-21 ▸ APRILE-MAGGIO 2021